

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
CURSO DE MESTRADO**

JANAINA ROCHA FURTADO

INVENTI (CIDADE): OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO GRAFFITI

FLORIANÓPOLIS

2007

JANAINA ROCHA FURTADO

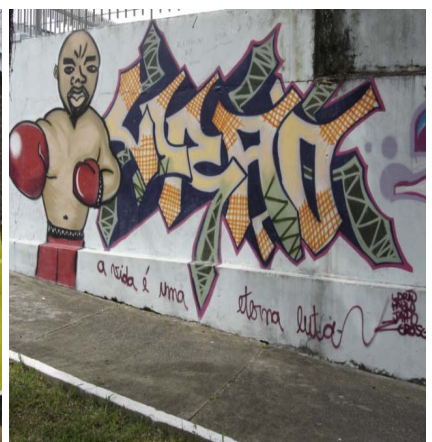
INVENTI (CIDADE): OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO GRAFFITI

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curso de Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas.

Orientadora: Andréa Vieira Zanella

FLORIANÓPOLIS

2007



Aos grafiteiros, pelos bons encontros e suas
inventi(cidades).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe pelo apoio afetivo, espiritual e financeiro nestes dois anos de mestrado. Mesmo distante, sempre presente em minha vida. Deixando-me livre para criar meus caminhos e histórias, ensinou-me a escolhê-los.

Aos meus quatro irmãos, diferentes entre si e especiais na suas singularidades, pelo apoio constante. Amo-os muito pelo que são e pelo que fazem por mim todos os dias.

Às irmãs de coração, Grazi e Gi, com as quais compartilhei, entre risos, cervejas, abraços fraternais e lágrimas, grande parte dos momentos de minha vida nestes dois anos, para além das discussões tecidas acerca de nossas pesquisas, que tanto me ajudaram. Laços de alma, encontros de afetos, eternas amizades. Obrigada por tudo mesmo!!!!

Aos amigos todos, por participarem de maneiras tão diferentes dessa jornada. Especialmente a Elô, amiga e vizinha, que, cuidando de mim, ajudou-me a realizar a pesquisa e a organizar minha vida. Ao Jorginho, por fazer-me rir e valorizar a alegria nos momentos de nervosismo. A Dani que, morando comigo, muitas vezes ler meu trabalho e fez-me descansar. Ao Mauricio, pelas ajudas técnicas e apoio. A Fran, pela ajuda durante a qualificação desta pesquisa. E a tantos outros amigos: Thais Dassoler; LÍlian Urnau; Andréa Titon;

À você João, pelo amor que lhe tenho e recebo, dia após dia. Por me ensinar a perguntar e a responder, a pensar e a calar, a respirar, a comer e a andar de bicicleta. Que o nosso bom encontro, do sonho à realidade, perdure muito tempo, em todas as dimensões. Com você compartilhei os inúmeros resultados deste trabalho, principalmente aqueles que ainda me fazem refletir sobre que psicóloga quero ser.

Ao Rafa, por fazer parte de minha vida há muitos anos. Pelo amor, compreensão, apoio e confiança que depositou em mim como pessoa e também como profissional. Com o qual compartilhei uma história e uma vida conjunta.

A minha orientadora, Andréa Zanella, por ter me incentivado, desde o primeiro instante, a realizar esta pesquisa, bem como por sua competência, compreensão, disponibilidade e afeto.

Sem dúvida alguma, a todos os grafiteiros que conheci por suas participações, atenção e cuidado para comigo. Muito obrigada por me ensinarem tanto, por insistirem em movimentos de resistência e por participarem ativamente na construção de outras cidades. Que a arte pulse, vibre, escorra por seus corpos para que nos façamos todos sujeitos desejantes da vida, criatividades plenas.

À Capes, pelo fomento desta pesquisa.

Difícil agradecer a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram com esta pesquisa ou com minha vida enquanto eu realizava ambas. Gostaria de agradecer os demais professores que, de uma forma ou de outra, participaram de minha formação acadêmica. Deixo aqui também meu agradecimento à banca examinadora, especialmente, aos professores: Kátia Maheirie, Daniela Schneider e Marquito. Agradeço também a minha ex-chefe do Laboratório de Línguas, Beth.



É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode se imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. (...) – As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas as respostas que dá às nossas perguntas. – Ou as perguntas que nos colocamos para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge (Calvino, 2006).

O espaço da rua não é o lugar da palavra, o lugar da troca de palavras e signos, assim como pelas coisas? Não é o lugar privilegiado no qual se escreve a palavra? Onde ela pôde tornar-se selvagem e inscrever-se nos muros, escapando das prescrições e instituições? (Lefébvre, 2004) Lugar privilegiado das imagens....

SUMÁRIO

RESUMO	09
ABSTRACT	10
OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO GRAFFITI: cidade, grupos e criatividade.....	11
GRAFFITI: diálogos urbanos, intervenções efêmeras na cidade	17
ATIVIDADE CRIADORA, RELAÇÕES ESTÉTICAS E CONSTITUIÇÃO DOS SUJEITOS	26
PROCESSOS DE CRIAÇÃO: imaginação, arte e contexto.....	33
PROCESSOS GRUPAIS: as cidades, as tribos e as relações eu-outro no movimento da criação.....	39
MÉTODO: os diversos momentos com os grafiteiros e o processo da pesquisa.....	46
ANÁLISE DAS INFORMAÇÕES: por onde andarei?.....	57
RESULTADOS: os processos de criação no graffiti, as relações entre os sujeitos e destes com a cidade.....	61
1. PROCESSO CRIADOR: OS SUJEITOS GRAFITEIROS E SUAS OBRAS	62
1.1 COMO COMEÇARAM? POR ONDE CONTINUARAM? O TORNAR-SE SUJEITO POSSÍVEL NO GRAFFITI E OS SENTIDOS DA ATIVIDADE	62
1.2 ENTRE O GRAFFITI E A PICHANÇA, UM VÃO. OUTROS SENTIDOS INTERCAMBIANTES	79

1.3 PROCESSOS DE CRIAÇÃO: a invenção da imagem a partir da realidade vivida.....	89
1.4 LETRAS, ESTILO E TERRITÓRIOS: a invenção na escrita.....	102
1.5 O ESPAÇO EM CENA: implicações no movimento de criar.....	110
1.6 TÉCNICAS E PROCEDIMENTOS NO GRAFFITI: algumas considerações sobre o processo de criação.....	116
2. AS RELAÇÕES NA CREW E ENTRE CREWS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO NO GRAFFITI.....	125
2.1 DO ACASO AO OCASO: o movimento de graffiti, vínculos e encontros na formação das <i>crews</i>	126
2.2 CREWS DE GRAFFITI: os processos de criação conjunta.....	134
3. O GRAFFITI EM FLORIANÓPOLIS: IMPLICAÇÕES NO CONTEXTO URBANO.....	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153
ANEXOS.....	162
ANEXO I: Roteiro de entrevista.....	163
ANEXO II: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.....	164

RESUMO

O graffiti está continuamente conquistando espaços nos contornos urbanos por meio de diferentes imagens que se inserem nestes contextos, modificando as relações dos sujeitos com a cidade. Neste sentido, esta pesquisa teve como objetivo geral investigar os processos de criação no graffiti. Buscou-se, também, compreender como esses processos ocorrem no conjunto das relações interpessoais e intergrupais neles delineadas, bem como as características do graffiti na cidade de Florianópolis. Partiu-se dos aportes teóricos da Psicologia Histórico-Cultural, abarcando as contradições, os movimentos e as condições reais, materiais e sociais que constituem o objeto de estudo deste trabalho. Utilizou-se entrevistas com seis grafiteiros da cidade de Florianópolis, observações, registros fotográficos e videográfico. O procedimento utilizado para a interpretação das falas dos sujeitos foi a análise do discurso, partindo das teorias de Bakhtin e Vigotski. Percebeu-se que os grafiteiros criam seus graffiti a partir da realidade experimentada, das condições espaços-temporais, implicando-se neste processo as relações estabelecidas com outros grafiteiros e suas produções, por meio das quais demarcam um estilo próprio e buscam reconhecimento e visibilidade. Ao criar graffiti, o sujeito se recria, constitui-se sujeito possível no urbano, e, através de um outro olhar sobre o espaço, inventa também uma outra cidade. Investigar como o graffiti se insere em diversos territórios permitiu compreender as relações que se estabelecem nestes contextos e que instituem, por meio da atividade criadora, outros modos de habitá-los.

Palavras-chaves: graffiti; processos de criação; cidade;

ABSTRACT

Graffiti is continually conquering space in the urban outline through different images that insert themselves into this context, modifying the relationship of the subjects with the city. In this sense, this research had as a general objective to investigate the processes of creation in graffiti. Also, there was the attempt to comprehend how these processes occur in the group of interpersonal and intergroupal in them delineated, as well as characteristics of graffiti in the city of Florianópolis. The theoretical matrix used was that of the Historic-Cultural Psychology, boarding the contradictions, the movements and real conditions, social and material that constitute this study's object. Six interviews with graffitists from the city of Florianópolis were used, together with observations, photographed and video recorded. The procedure utilized for the interpretation of the subject's speech was the discourse analysis, using Bakhtin's and Vigotski's theories. It was perceived that the graffitists created their graffiti from their experienced reality, and from the space-time conditions, implying in this process the established relationships with other graffitists and their productions, through which they distinguish their own style and try to achieve visibility and recognition. By creating graffiti, the subject recreates itself, constituting itself as a possible subject in the urban setting, and, through a different lookout on space, invents, also, another city. Investigating how graffiti inserts itself in its diverse territories allowed a comprehension of the relations that are established in these contexts and that institute, through creative activity, another way to inhabit them.

Keywords: Graffiti; creation processes; city;

OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO GRAFFITI: cidade, grupos e criatividade.

O processo de degenerescência dos espaços urbanos nas últimas décadas tem tornado a cidade tema de discussão recorrente. A degradação de sua infra-estrutura, o declínio e a fragmentação do espaço público, a negação da cidadania e do convívio comunitário, a violência, o trânsito, a poluição visual e tantos outros acontecimentos urbanos colocam as ruas da cidade quase como obstáculos de passagem no cotidiano das pessoas.

Ao se pensar no processo histórico de seu desenvolvimento, das transformações no mundo do trabalho à decomposição das estruturas agrárias viabilizada pelo capitalismo industrial, e, posteriormente, no modo como os espaços urbanos foram se constituindo organizados pelo comércio, pelos almejos políticos pós-guerras e por determinadas perspectivas arquitetônicas e urbanísticas, alcançamos o movimento pelo qual as cidades, e as diversas práticas que ali se efetivam, configuraram-se sob uma lógica utilitarista e funcional que não dá conta das necessidades concretas de seus habitantes.

Os projetos de modernização e higienização das cidades buscavam, pela racionalização dos espaços e dos produtos culturais, os meios para alcançar o progresso e atingir os objetivos econômicos e produtivos do sistema social vigente (Harvey, 1992). As estratégias de desenvolvimento urbano afetaram totalmente a estética da vida diária dos seres humanos e implicam ainda hoje nos modos pelos quais estes sujeitos se constituem nos espaços urbanos, estabelecendo com eles relações que são, na urgência do cotidiano, no deslocamento de um lugar ao outro, fundamentalmente, prático-utilitárias. Relações estas que não possibilitam o reconhecimento e o comprometimento coletivo, assim como não potencializam ações comunitárias e o resgate da cidade em seus aspectos históricos, espaciais e pessoais, enquanto espaço de construção e vivência humana.

Segundo Peixoto (2002), interesses políticos e corporativos firmaram nos anos 80 tentativas de revitalizar as cidades brasileiras, recuperando os seus espaços de memória, a valorização de imóveis, o incentivo ao turismo cultural e a retomada da idéia de cidade como comunidade. Esta proposta de re-desenvolvimento promoveu todo um movimento de espetacularização e museificação das cidades com o aparecimento de vários centros culturais, a reconstrução de prédios e o ornamento arquitetônico das praças e lugares

públicos a fim de sedimentar um cenário urbano coletivo e comunitário, alicerçado obviamente em novas formas de proveito e obtenção de lucro.

Estas estratégias e investimentos sobre a cidade, justamente por estarem submetidas a interesses mercadológicos, não superaram as enfermidades sociais existentes nestes contextos e tampouco democratizaram os espaços, tornando-os mais privatizados e elitizados, e os serviços necessários à população, cada vez mais excluída na periferia dos grandes centros, não incluídos nas propostas políticas de revitalização estética e cultural. Tais condições nos fazem pensar sobre os modos como estes espaços urbanos e a cultura vêm sendo produzidos continuamente e as maneiras possíveis de resgatar autenticamente os valores que neles se perderam ou se modificaram, instaurando “metrópoles-necrópoles” e impossibilitando outras formas de existência mais calcadas na produção do coletivo e do bem-comum.

No entanto, a cidade não está morta, pois se constitui como espaço geográfico e significativo de ação e possibilidade social de engajamento; a cidade é universo de relações, de encontros, vive, pulsa, e as relações que ali se delineiam vão muito além do desempenho de funções práticas, no interlúdio entre casa e trabalho, casa e escola. Do caos imagético, da fragmentação territorial, do acúmulo e superficialidade de signos, a cidade se ergue em suas pungentes possibilidades. Nela sensibilidades recriadas se inauguram e nela atuam vários grupos heterogêneos que criam, renovam, implicam-se e resistem ao instituído, buscando potencialidades outras de viver e reencantar o cotidiano. É preciso que se pergunte por esses grupos e se pergunte sobre os tantos processos criativos que têm a cidade como contexto e como lugar de atuação, de constituição de práticas e de redes coletivas de significação, que permitem ultrapassar e questionar o que se apresenta inventando uma outra cidade.

Se a investigação e o desenvolvimento da criatividade estão sendo mobilizados em diversos âmbitos, tanto para atender igualmente a uma demanda e lógica de mercado mais competitiva, assim como aos novos valores sociais emergentes que se apóiam na concepção de um indivíduo criativo, sensível, flexível, intelectual, atualizado, enfim, plural e polivalente (Pélibart, 2003); e se a criatividade tem servido também como panacéia dos diversos problemas sociais que estamos vivendo na atualidade, alternativa milagrosa para a superação da pobreza, da violência e de outros tantos sofrimentos éticos-políticos produzidos nos grandes centros urbanos; é, no entanto, a produção criativa de diferentes

grupos o que possibilita firmar uma outra ética-estética de existência, outras formas de se relacionar com a cidade, de sensibiliza-la e de sensibilizar essa produção.

Neste sentido, esta pesquisa pergunta sobre os processos de criação no graffiti, pergunta esta que tem como escopo investigar os contextos nos quais se produzem, por meio do graffiti, outras condições de se viver o/no urbano, tornando-o suporte para expressão imaginária, criativa, e modificando qualitativamente a ordem simbólica que configura esse espaço. O graffiti parece apresentar-se, na atualidade, como uma forma de manifestação urbana que expressa com traços, letras e desenhos, as contradições implicadas na vivência urbana contemporânea (Orlandi, 2004). Caracteriza-se por inscrições, geralmente coletivas, de letras, desenhos e sulcos em paredes, pedras, muros, carros, vidros, papéis, etc, produzidas por grupos da comunidade ou por pessoas associadas à profissão artística, que usam sprays, tintas e pincéis, como ferramentas de expressão.

Pesquisas têm investigado e problematizado questões sobre o graffiti urbano. No Banco de Teses da Capes¹ encontrou-se, aproximadamente, 24 pesquisas entre teses e dissertações de diversas áreas como Artes Plásticas, Psicologia, Literatura, Antropologia, Ciências Sociais, História, Ciências da Comunicação, que analisam as implicações do graffiti nos contextos urbanos, desvelando seu processos de intervenção e comunicação na perspectiva do criador da obras e de seus receptores. Algumas pesquisas se centraram especificamente nas relações entre texto e imagem no graffiti, outras em questões de gênero, na história do graffiti e de seus estilos, nas diferenças entre graffiti e pichação, entre outras. Embora essas pesquisas adentrem nas questões do processo de criação no graffiti, poucas se aprofundam e se focam na questão da criação no conjunto de suas relações interpessoais².

Em periódicos nacionais, utilizando-se as palavras-chaves graffiti e pichação em consulta no Portal da Capes foi possível encontrar três artigos que tratavam do tema: questões de gênero em grafites de banheiro (Teixeira & Otta 1998), opinião dos alunos de Direito de Recife sobre a pena de açoite para pichadores (Oliveira, 1999) e sobre violência escolar no Brasil (Sposito, 2001). Esses artigos não fazem apontamentos acerca do

¹ Consulta realizada em 15/ 05/ 2005, utilizando-se os descritores: grafite, graffiti, pichação e arte urbana.

² Dentre as 24 pesquisas sobre graffiti encontradas, apenas três são da área de Psicologia e investigaram algumas questões como: sujeito e linguagem na escrita urbana a partir da perspectiva psicanalítica (Moura, 1990); relação adolescente e cidade através de processos identificatórios (Silva, 2001); e diferenças sexuais nos grafites de banheiro (Teixeira; 1990).

processo de criação no graffiti urbano, embora tragam alguns elementos para discussão do assunto.

Em periódicos estrangeiros³, também disponíveis na base de dados da Capes, encontram-se diversos artigos sobre o tema, inclusive um que analisa o processo de resistência, apropriação e institucionalização do graffiti no Brasil, no qual o autor (Schlecht, 1995) define o graffiti como uma forma de oposição às culturas dominantes que controlam o espaço público urbano, enfatizando as questões de classe e poder, e discutindo de que maneira a apropriação do graffiti por essa cultura tirou-o literalmente e simbolicamente das ruas. Traz alguns questionamentos que permitem realizar uma reflexão sobre a relação do processo de criação no graffiti com o contexto cultural no qual está inserido, a partir dos significados que nele circulam e que possibilitam uma determinada apropriação do produto dessa atividade.

No que se refere às características do processo de criação, Powers (1996) afirma que as discussões da qualidade estética do graffiti como trabalho artístico são evitadas e geralmente depreciadas. Possivelmente ainda estejamos vivenciando o processo de aceitação do graffiti como uma forma de arte plástica contemporânea, cujo objetivo é mesmo transgredir e intervir no espaço como uma subcultura (Ramos, 1994).

Os estilos de graffiti diferenciam-se de acordo com os grupos, territórios que ocupam, músicas que escutam (Adams & Winter, 1993): se estiverem vinculados a algum outro movimento como no caso do *Hip Hop*, as letras são influenciadas pelo movimento do corpo que entoam o *break* das músicas (Powers, 1996).

Segundo Nandrea (1999), o graffiti é uma produção efêmera que reinventa cada gesto, encontrando caminhos nos quais as formas podem revelar outros significados do espaço, descobrindo, explorando e experimentando. O graffiti joga com o material as formas das letras, ângulos, curvas e cores, nos limites do espaço. Schlecht (1995) afirma que esses elementos estéticos constituem signos comunicativos, que se situam no espaço como imagens-orientadas fisicamente e simbolicamente.

A investigação em Bases de Dados evidenciou que, das 24 teses e dissertações encontradas, não há muitas pesquisas na Psicologia sobre graffiti, pichação e mesmo sobre arte urbana, e nada foi encontrado a respeito dessa prática em Santa Catarina, Estado onde as cidades não se caracterizam por serem grandes metrópoles ou pólos industriais nos quais os graffitis costumam aparecer expressivamente no contorno urbano. No entanto, é

³ Pesquisa realizada em 17/05/2005.

possível perceber as marcas do graffiti em várias localidades de Florianópolis, delineando um movimento que, mesmo ainda tênue, propõe vários questionamentos sobre as relações entre seus habitantes e a cidade, sobre os grupos que nela transitam e que dialogam com o espaço e com os objetos cotidianos.

Ainda no sentido das reflexões que vêm sendo realizadas sobre esta temática, cabe perguntar: como ocorre o processo de criação no graffiti? Quais as características das relações interpessoais estabelecidas durante o processo de criação? Como se constituem os grupos de graffiti e as relações entre grupos? De que maneira os temas emergem neste processo? Quais os significados desta criação para os grafiteiros? Quais as implicações de suas criações para o contexto urbano da cidade? Como os grafiteiros se constituem sujeitos por meio da criação urbana?

Partindo desses questionamentos, tem-se como pergunta de pesquisa: **como é o processo de criação no graffiti urbano de Florianópolis?** Embora não seja uma atividade necessariamente coletiva, vários autores (Gitahy, 1999; Lara, 1996; Lodi, 2003; Powers, 1996; entre outros) localizam e destacam o graffiti na sua dimensão de prática coletiva. Considerando isso, pretende-se investigar e entender, com esta pergunta, como ocorre o processo de criação no graffiti urbano em Florianópolis, tendo também como objetivos específicos desta pesquisa: compreender as relações interpessoais e intergrupais constituídas e constituintes do processo de criação; as consonâncias e dissonâncias entre os sujeitos, jogos de poder, lugar social que ocupam; entender a partir de quais objetivos estas relações se configuram, bem como os mesmos se implicam na atividade criadora; identificar como escolhem os espaços e como os temas emergem durante o processo criativo, compreendendo os modos de constituição dos sujeitos, na relação entre eles, ao realizar a atividade; investigar as técnicas, estilos e outras habilidades implicadas no processo criador. De modo geral, a investigação dos sentidos da atividade criadora para os seus membros, identificada como categoria de análise, possibilitará delinear as implicações do graffiti em relação ao entorno urbano de Florianópolis e as características desta intervenção na cidade.

Tal proposta de pesquisa visa aprofundar os questionamentos existentes entre expressões estéticas, espaço e cidade, favorecendo a construção de novos olhares sobre o entorno urbano e, fundamentalmente, sobre as possibilidades de criação coletiva nele existentes, entendendo como os sujeitos grafiteiros se organizam e o que almejam ao intervir esteticamente nestes contornos. Investigar como o graffiti se insere em seus

diversos territórios permitirá perceber e compreender as relações que se estabelecem na/com a cidade e que instituem, por meio da atividade criadora, outros modos de habitá-la. Ademais, favorecerá reflexões sobre a importância da criatividade e das diversas relações que possam re-configurar os modos como os sujeitos se constituem nos espaços urbanos, modificando-os e ressignificando-os ao mesmo tempo. Nos muros, nas paredes que comunicam, nas imagens que colorem os espaços, de que maneira os graffiti se instauram em suas singularidades dialógicas, expressivas e inventivas?

GRAFFITI: diálogos urbanos, intervenções efêmeras na cidade.

*Na verticalidade da cidade, abria-se o horizonte do possível
(Funari, 1986).*

O termo *graffiti*⁴ é a forma plural de *graffito*, em italiano, cuja origem etimológica esclarece seu duplo sentido: escrita e gravura. Refere-se em geral às marcas ou inscrições feitas com ponta de carvão nas paredes, rochas ou outras superfícies. O costume de escrever nomes ou fazer desenhos em lugares e propriedades públicas é muito antigo e acompanha a história da humanidade. Na Arqueologia, como se pode observar nas análises de Funari (1999) sobre as inscrições pompeianas, por exemplo, utiliza-se o termo *graffiti* para referir-se aos riscos, desenhos e sulcos nas paredes de pedra. Estes traços antigos diferem-se profundamente dos *graffitis* contemporâneos que apareceram inicialmente na Europa no auge do movimento estudantil da década de 60, espalhando-se posteriormente por diversos países. A utilização de outros materiais na produção do *graffiti*, como sprays, pincéis, tintas e giz, configura, nas sociedades atuais, novas formatações estéticas, objetivos políticos e aspirações culturais.

Com frases demarcadamente poético-ideológicas, as escritas urbanas feitas com spray nos muros das cidades europeias no decorrer da década de 60 eram ousadamente contestadoras e posicionavam-se contra o sistema político vigente através de frases lúdicas, sutis e plenas de criatividade libertária. Sem predominância multicolorida e muitas vezes com letras e desenhos abstratos, em forma de palavras, frases e *slogans*, estas *graffitis* continham críticas ao contexto industrial e impessoal dos grandes centros urbanos, à falta de interesse político na resolução dos problemas sociais e as demais agruras da vida na sociedade moderna.

Na década de 70, o *graffiti* se difunde nos Estados Unidos com um estilo de protesto diferente dos países europeus, no formato *graffiti spray can art*. Ao buscar dar “asas” a este estilo próprio, o *graffiti* americano derivado de diversas matrizes e utilizando elementos da indústria cultural foi se modificando com o passar dos anos nas paredes, muros, metrô e carros de toda a cidade onde letras, mensagens e desenhos hipercoloridos

⁴ Embora o termo *graffiti* tenha sua versão portuguesa, grafite, utilizar-se-á a designação inglesa da palavra por dois motivos: diferenciar a atividade *graffiti* do grafite, variedade alotrópica do carbono, que compõem os lápis; preservar a forma escrita comumente utilizada pelos grafiteiros para designar a atividade que realizam.

condensavam-se no entorno urbano e instituíam novos territórios. Segundo Bueno (1999), enquanto o graffiti em Paris marcava-se pela sutileza e anonimato das inscrições, o graffiti que se inscreve em Nova York neste período define-se mais pela presença da autoria, marcas e assinaturas, cunhando uma forma mais agressiva de expressão e um forte questionamento sobre a organização e estrutura das cidades.

Nas décadas seguintes, fronteiras e limites de vizinhança são demarcados continuamente pelas diversas *gangs* e *taggers* que atuam nas cidades americanas, compondo subculturas que se diferenciam pelo estilo de desenho, escrita, cores, lugares que atuam, códigos que utilizam, etc. Muitos de seus escritos não podem, inclusive, ser lidos por pessoas não iniciadas no graffiti e não pertencentes à subcultura local (Nandrea, 1999; Adams & Winter, 1997; Powers, 1996; Cresswell, 1992).

Segundo Adams e Winter (1997), *gangs graffiti* e *taggings* são, na atualidade, as duas maiores categorias de criação de graffiti nos Estados Unidos e Europa. Os *taggings* derivam de *tag*, um estilo específico de graffiti que se caracteriza pelas assinaturas em spray dos *writers* ou escritores de rua. Às vezes é percebido como frases que complementam o desenho ou pela forma estilizada de uma letra e, dependendo de como é utilizado, este estilo pode ser interpretado no Brasil como forma de pichação.

Os *taggers* pertencem a *crews*, grupos livres de escritores ou grupos exclusivos provindos de grupos heterogêneos de diversas localidades da cidade. Os seus trabalhos são reconhecidos, por meio de competições entre grafiteiros, pela quantidade de *tags* que criam e pelo grau de dificuldade dos lugares onde os expõem. Suas atuações na cidade costumam ocorrer de acordo com a orientação e demarcação de vizinhança de onde procedem.

Além dos *tags*, outros estilos americanos de graffiti influenciaram o graffiti que se desenvolverá no Brasil a partir da década de 70 e 80. O *Throw up* ou *Bomb*, por exemplo, é um estilo de pintura que se assemelha muito à pichação porque é elaborado de forma rápida, sem muito refinamento de desenho e utilizando no máximo três cores de spray e um rolinho para contornos. Já o *Piece* é um estilo mais apurado que usa mais cores, e o “3D”, desenvolvido no final da década de 80, é considerado a forma mais sofisticada de graffiti sendo, muitas vezes, incompreensível para quem não é da área (www.pcg.com.br/eblack/05.htm)⁵.

⁵ Pesquisa realizada em 20/09/2005.

Há também o *WildStyle*, conhecido como graffiti *Hip Hop*, sua principal característica são as letras distorcidas que quase cobrem o desenho. São graffiti de letras complicadas, entrelaçadas, em formas de seta e com estilo agressivo, cujos códigos específicos de linguagem não permitem a identificação do grupo. Já no graffiti de livre figuração vale tudo: caricaturas, personagens de história em quadrinhos, figurações realistas e também elementos abstratos. Baseia-se na utilização do traço a mão livre, de muita liberdade de exploração de temas e abusa de cores contrastantes. E há ainda grafiteiros que preferem estilizar seus graffiti com máscaras ou *stencils*, possibilitando maior rapidez nas assinaturas e na reprodução das imagens, assim como uma outra composição estética dos registros (www.alemdaart.hpg.ig.com.br/home.htm)⁶. Veja abaixo alguns estilos de graffiti:



3D



Bomb



Tags



Piece



WildStyle

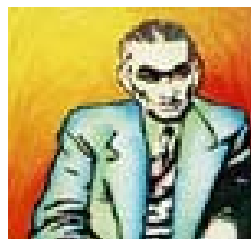


Figuração Livre

⁶ Pesquisa realizada em 22/09/2005.



Máscara



Máscara

São diversos os estilos de graffiti que se desenvolvem em diferentes lugares do mundo, delimitando grupos e territórios, questionando a utilização dos espaços públicos e privados e propondo reflexões sobre as condições de vida nos centros urbanos. No Brasil, o graffiti apareceu há quase cinquenta anos, tal como na Europa, como forma de inscrição política e crítica à repressão imposta pela ditadura. Buscava com sua estética própria, por meio de fortes representações visuais urbanas, instituir novas liberdades democráticas e opinar sobre o sistema e sobre a realidade vivida, sem utilizar os veículos comuns de informação. Constituía-se, então, como um movimento de contra-cultura, invertendo e transgredindo os espaços oficiais de exposição artística, de diálogo e discussão no interior das cidades.

No entanto, se nos Estados Unidos e na Europa o termo graffiti refere-se, comumente a toda escrita urbana, aos rabiscos nos metrô, banheiros, nomes de *gangs*, *tags*, imagens elaboradas e, em alguns casos, à arte de rua ou muralismo; no Brasil, configurou-se uma diferença entre atividades de graffiti e pichação e alguns autores apontam essa distinção (Lodi, 2003; Gitahy, 1999; Lara, 1996; Ramos, 1994). No campo das contradições e pluralidades entre escrita e desenho figurativo, o graffiti pode ser considerado tanto como uma forma de “pichação evoluída”, como uma modalidade de expressão estética anárquica, sem territórios pré-fixados e que não exclui a pichação, mas que pode se diferenciar dela como prática urbana.

Segundo Lara (1996), aos poucos a pichação deixou de ser sinônimo de graffiti e passou a cunhar um estilo próprio, espalhando-se por toda a cidade de São Paulo na década de 90.

Novos grupos foram surgindo, usando a pichação como uma forma de identificação e passaram a fazer questão de diferenciar suas próprias inscrições das feitas por outros grupos. Assim as letras começaram a ter desenhos próprios,

buscando-se tipos de letras diferentes, com quebras lembrando o estilo gótico. As mensagens continuaram a ser codificadas, quase indecifráveis, não podendo ser entendidas por todo mundo (Lara, 1996, p.44).

O desenvolvimento da pichação teria se dado por imitação dos grupos que tentavam conquistar territórios no meio urbano. Já o graffiti aparece em São Paulo na década de 70 mais ligado aos grupos de artistas plásticos e ganha as características iconográficas, que marcam a grafiteagem realizada e difundida no Brasil, com as tendências artísticas trazidas por Alex Vallauri⁷ dos Estados Unidos. Suas criações feitas com máscaras nos arredores da cidade de São Paulo privilegiavam os contornos das figuras e brincavam com os objetos do cotidiano.

Botas, frango assado, luvas, óculos, personagens de desenhos animados misturavam-se com o entorno urbano e nele inscreviam as novas possibilidades estéticas proporcionadas pelo graffiti. Alguns proprietários de estabelecimentos comerciais chegaram a pedir a reprodução de figuras em suas lojas, sendo que a grande divulgação do trabalho de Vallauri o levou a expor na Bienal de Arte de São Paulo por quatro vezes⁸. Depois de Vallauri e junto com ele, outros grafiteiros e outros grupos desenvolveram trabalhos em São Paulo, tornando a cidade referência do graffiti no Brasil e no mundo. Posteriormente, a atividade se propagou para muitas outras cidades brasileiras, nas quais encontram-se trabalhos diversos entre graffiti e pichações.

Ramos (1994) adverte que, embora o graffiti advenha da mesma raiz da pichação e o material-suporte utilizado nas duas atividades seja o mesmo, buscando-se lugares não autorizados para expor os trabalhos e compartilhando riscos comuns e perseguições, a diferença entre graffiti e pichação está na linguagem empregada. Não obstante

⁷ Alex Vallauri foi um dos principais precursores do graffiti no Brasil. Ele era Italo-Etíope, nascido em 1949, e chegou ao Brasil vindo de Buenos Aires em 1964. Desde então costumava desenhar mulheres do porto de Santos em trajes íntimos. De 78 a 80, começou a executar suas máscaras em São Paulo, onde passou a morar para estudar na FAAP e onde viria a ser professor. As máscaras do Alex vieram das aulas de gravura na FAAP, ele também utilizava vários carimbos da década de 50, os quais carimbava e ampliava o tamanho desejado, depois recortava e colava em papel duplex. Surgiu a escola Vallauriana, constituída por artistas que também utilizavam máscaras. Alex Vallauri morreu em 26 de março de 1987 e no dia 27 de março seus amigos artistas decidiram homenageá-lo grafitando o túnel da Av. Paulista. Essa data se tornou o dia nacional do grafite e todo ano, nesse dia, acontece o mesmo ritual pela cidade (www.stencilgraffiti.com.br). Pesquisa realizada em 20/10/2005).

⁸ A XVIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, teve a participação de grafiteiros brasileiros como Zaidler, Matuck e Vallauri, ano muito importante para a divulgação do graffiti no/do Brasil. Vallauri já havia exposto seus trabalhos na Bienal de 1971, 1977 e 1981.

resguardem-se as possíveis hibridações entre as duas formas de intervenção e transgressão do espaço urbano, na pichação não há, necessariamente, uma preocupação estética na ação. Os pichadores preferem lugares valorizados socialmente, como museus, igrejas, escolas, instituições, para criticarem e contestarem diversos valores sociais. “Aos pichadores interessa mais o ato, o rito, o aparecer, o transgredir e menos o processo criador” (Ramos, 1994, p.48).

Estes sujeitos ou grupos são marginalizados pela suas condições sociais e respondem a esta marginalização por meio da pichação urbana, enfocando o ato e não o trabalho final e instituindo uma estética outra, que do rabisco ao sujo, das frases pornográficas às de amor, procura falar ao urbano. Os grafiteiros, diferentemente, “não pretendem agredir o espaço urbano, do qual eles mesmos fazem parte, mas sim desmistificar os símbolos de dominação cultural deste espaço, e evidenciar as desimportâncias urbanísticas” (Ramos, 1994, p.50). Respondem à valorização social, política e cultural de expressões artísticas que se pretendem neutras, privada, eterna, colecionável, domínio de alguns, para enfocar uma arte do cotidiano, efêmera, espontânea, que produz e reproduz o comum, que compartilha e dialoga com o espaço e com os outros. Publicizando o privado, pessoalizando o impessoal, o graffiti subverte e modifica as relações cristalizadas entre o ser humano e a cidade.

Gitahy (1999) afirma ainda que o graffiti procura entrar na dinâmica urbana de forma interativa, privilegiando as imagens em decorrência da sua origem nas artes plásticas, enquanto que na pichação o primordial é a palavra ou escrita pela qual se dá vazão ao descontentamento social e a falta de expectativas de certas camadas sociais urbanas. Para o autor, as posturas destas duas formas de intervenção urbanas são diferentes, sendo preciso considerar estas diferenças para não ser arbitrário em relação ao aparecimento e desenvolvimento destas duas linguagens no Brasil.

Entretanto, tanto grafiteiros como os pichadores têm como suporte para suas atividades a cidade como um todo, diferenciando-se de outras manifestações artísticas urbanas, como os murais, por não se enquadrarem nos padrões convencionais de pintura e por enviesarem uma outra proposta de diálogo com a cidade, transgredindo espaços e buscando rupturas de determinados valores sociais sacralizados. Porém, nem sempre grafiteiros e pichadores dividem os mesmos espaços e se agrupam da mesma maneira. No graffiti os grupos são menores e os seus integrantes se comunicam e costumam atuar junto na cidade, relacionam-se através de sinais, cedem letras e formam grandes redes de relação

(Orlandi, 2004), enquanto que na pichação os grupos são maiores e mais fechados (Lodi, 2003). No graffiti há também certas precauções em intervir em alguns lugares, como igrejas, prédios e monumentos culturais, o que não é tão comum na pichação (Ramos, 1994).

Em relação aos processos de criação implicados no graffiti, Ramos (1994) destaca que no graffiti há um maior controle do processo, nas escolhas das imagens, dos materiais e dos locais; “ Tudo importa: o desenho, o local a cor, o signo, o entorno” (Ramos, 1994, p.52). Exige-se certo domínio de técnicas artísticas e ordenação das imagens.

Gitahy (1999) afirma que o graffiti, em relação às suas características estéticas, possui uma expressão plástica figurativa, utilizando o traço da massa para a definição das formas. Tem uma natureza gráfica e pictórica, produzindo releituras de imagens já editadas ou criações do próprio artista. A repetição de um mesmo original se faz por meio de máscara, mas costuma-se, também, repetir um mesmo estilo quando feito à mão livre.

Em diálogo posterior realizado com a autora Célia A. Ramos durante a qualificação da pesquisa em dezembro de 2005, acerca das diferenças entre graffiti e pichação encontradas em seu livro “Grafito, pichação e Cia” (1994), a pesquisadora disse estar problematizando atualmente a distinção conceitual entre as duas atividades. Perguntou-se como fazer uma diferenciação entre as duas formas de expressão estética que possuem entre si limites tão tênues. Seria de fato possível delimitar o que se apresenta como graffiti e o que se apresenta como pichação, bem como diferenciar os processos de criação envolvidos nessas atividades? De que maneira a instituição de tal diferença fundamentaria concepções sobre arte e estética de forma a cristalizar e estigmatizar estas produções encontradas no entorno urbano das cidades?

De fato, estes questionamentos foram feitos tanto no momento de pesquisa bibliográfica sobre o assunto como em ocasiões posteriores, no decorrer do contato com os sujeitos grafiteiros. Se, por um lado, negar que historicamente produziu-se no Brasil uma diferença entre graffiti e pichação é ocultar os modos como essas práticas foram socialmente apropriadas tanto pelos agentes grafiteiros como pela sociedade; por outro, não problematizar essa diferença e as suas consequências em relação a essa mesma apropriação, é corroborar com a cristalização de alguns sentidos acerca destas atividades, correndo o risco de estigmatizá-las.

Em artigo realizado para a disciplina Análise de Discurso, do professor Pedro de Souza (UFSC), analisei uma reportagem sobre graffiti e pichação veiculada no jornal Diário Catarinense em 12 de fevereiro de 2006 que tinha como primeiro título “Alguns pintam, outros sujam”. Objetivava-se discorrer sobre os modos como os agenciamentos discursivos que operavam no jornal atravessam essas atividades e situam o que pode ser consumido, absorvido ou repellido no espaço simbólico da cidade.

Em síntese, o discurso jornalístico apresentava claramente uma distinção entre graffiti e pichação, enfatizando o graffiti como arte e a pichação como sujeira das ruas. Tal direcionamento de sentidos delimitava e produzia o possível e o aceitável na cidade e o que não pode, baseando-se na valoração moral das práticas e não na diversidade de suas formas e objetivos.

Certamente, esta pesquisa não deseja em momento algum reiterar a diferença entre graffiti e pichação de modo a produzir juízos acerca destas atividades, tampouco restringir outras possibilidades de significação coletiva das mesmas. Se ainda insiste-se em trazer os autores que dialogam sobre essa diferença, no que ela se respalda, e na maneira como ela acontece na história do graffiti no Brasil, faz-se para retomá-la posteriormente em momento de análise, partindo das falas dos próprios grafiteiros. Entende-se que é a partir dos sentidos que os grafiteiros entrevistados atribuem à atividade que realizam que tal questão pode ser re-problematizada.

Em relação aos diferentes períodos em que o graffiti aparece no Brasil, Lara (1996) coloca que em um primeiro momento utilizava-se mais o graffiti com máscara, característica trazida dos movimentos de pop art americano. Já a partir do final da década de 70 e início dos anos 80 passou-se a fazer muitos desenhos à mão livre, utilizando-se repertórios de imagens bastante variados e com grande influência dos elementos dos meios de comunicação de massas ou com referência às artes gráficas, usando cores contrastantes. Estes trabalhos de graffiti eram mais elaborados, muitas vezes feitos à luz do dia e acompanhados de *performances* e/ou *happenings*.

O graffiti se misturava, então, a outras manifestações culturais, buscando novas formas do artista se relacionar com o público a partir de intervenções em locais diferenciados. As ruas, as praças, os cafés tornaram-se lugares propícios para estas atividades mais conceituais, nas quais engendrava-se a arte ao meio ambiente e às relações que podiam acontecer ali, no movimento da cidade, longe dos museus, galerias e outras instituições.

A partir da década de 90, o graffiti e a pichação, com suas letras desenhadas, já estão dispersos em vários espaços da cidade e abertamente dissipados por movimentos como o *Hip Hop*. Aos poucos vão saindo de uma certa clandestinidade e ganhando novos adeptos, geralmente jovens de camadas populares, novas configurações e outros códigos de linguagem. Esta terceira geração do graffiti, mesmo utilizando as referências do graffiti iniciado por Vallauri, enxerta conteúdos diferentes e se profissionaliza cada vez mais com o acesso a novas tecnologias, utilizando vídeos, fotografias, filmes, entre outros recursos, para elaborar uma confecção diferenciada de graffiti. Segundo Lara (1996), da ironia e ludicidade do graffiti da década de 80, o graffiti dos anos 90 valoriza a rapidez e facilidade das cópias, geralmente em tamanhos maiores e com intuito ilustrativo, divergindo neste aspecto da proposta de Vallauri nos anos anteriores.

A vasta disseminação do graffiti no Brasil faz com que dificilmente se encontre uma cidade que não esteja marcada por ele, por manifestações sociais, políticas e estéticas que representam as principais forças que atuam na cidade. Segundo Canclini (1998), o graffiti e os quadrinhos, por exemplo, possibilitam a ampliação do território da pintura ou do texto, viabilizando que sua linguagem migre e se cruze com outras. O visual e o literário, o culto e o popular, interpõem-se num jogo dialógico e efêmero que se faz na especificidade do urbano, afirmando territórios outros nos quais se desestruturam as coleções de bens materiais e simbólicos que organizam o espaço no interior das cidades e impõe a reprodução de uma dada ordem sociocultural.

No graffiti palavras desenhavam palavras, imagens usam e abusam do espaço urbano e o corpo se enlaça em uma coreografia diferente. Reencantam-se os espaços, recriam-se sujeitos e as possibilidades do diálogo entre expressões artísticas, cidade e vivência cotidiana. Das palavras às imagens super elaboradas, o graffiti impõe uma nova apreensão ética-estética da cidade e reclama novos sentidos. Orlandi (2004), ao analisar a produção de sentidos da/ na cidade por meio do graffiti e da pichação, reitera-os como vestígios de novas posições-sujeito possíveis, outros sujeitos simbólicos, outros sujeitos sócio-políticos e cidadãos outros que re-elaboram os signos na sua relação com a comunidade, com seu “mundo” face ao modo como esta mesma sociedade o significa. E esses novos sujeitos são constituídos via atividade criadora que, ao mesmo tempo em que transformam muros, paredes, as ruas, transformam os próprios sujeitos da ação.

ATIVIDADE CRIADORA, RELAÇÕES ESTÉTICAS E CONSTITUIÇÃO DOS SUJEITOS



Arthur Lara

Nestes diferentes momentos em que aparece na história humana, o graffiti reflete contextos diversos nos quais se implicam as condições sociais específicas de sua produção. Isso porque os sujeitos que o realizam são sujeitos históricos, que criam balizados pelas determinações políticas, sociais, econômicas e estéticas de sua época.

No movimento da atividade criadora, os sujeitos atuam sobre a realidade e modificam suas relações com o contexto na mesma medida em que se transformam enquanto sujeitos, apropriando-se de novas formas de se relacionar com o mundo, consigo mesmos e com os outros. A atividade humana sobre a natureza no processo de produção de cultura objetiva o ser humano e ao mesmo tempo o subjetiva, tornando a realidade humanizada e humanizando o sujeito que nela se empreende (Zanella, 2004a).

É neste jogo dinâmico de objetivações e subjetivações⁹ (Maheirie, 2002; 2003; Pino, 1995), no conjunto de relações sociais mediadas, que se processualiza a constituição dos sujeitos e a partir das quais o ser humano configura suas próprias condições de existência. A atividade criadora se estabelece, dentro deste processo, como um modo de ação humana na qual se objetivam as relações e os processos de singularização dos sujeitos.

Trata-se de sujeitos inexoravelmente sociais que, inseridos historicamente em uma cultura, singularizam-se e humanizam-se continuamente no movimento de apropriação dos modos sociais e coletivos nela existentes. Para a Psicologia Histórico-

⁹ Segundo Maheirie (2002), subjetivar e objetivar-se constituem duas dimensões dos sujeitos, já que ele é objetividade enquanto realidade física e ação e subjetividade enquanto possibilidade de transcender o já objetivado. O sujeito é mediado pela objetividade e pela subjetividade ali objetivada, ou seja, pelos significados produzidos pelos sujeitos em relação.

Cultural¹⁰, os processos psicológicos se constituem via relações sociais que, propriamente humanas, são mediadas pela linguagem, ou seja, por processos de significação plurais, contraditórios, polissêmicos que possibilitam sua constituição. A linguagem pode ser compreendida como uma forma especificamente humana da comunicação, da relação com o mundo e com os outros, da vida social e política, do pensamento e das artes. Um sistema de signos ou sinais usados para indicar coisas, para a comunicação entre pessoas e para a expressão de idéias, valores e sentimentos (Chauí, 2000).

Segundo Vigotski (2000a; 2000b) e também Bakhtin (1990), é por meio da linguagem e do uso de instrumentos simbólicos, de signos instituídos por uma determinada cultura, que o ser humano estabelece relações com o outro, as quais se tornam, por sua vez, mediações para a configuração de uma experiência própria de si e do mundo. Estas relações interpsicológicas¹¹ apropriadas em sua significação promovem a emergência de uma singularidade que aparece no confronto, na convergência, nas aproximações e afastamentos com a alteridade, no interior de relações sociais diversas.

A gênese dos fenômenos psicológicos, da consciência e dos processos singulares é, portanto, sempre social e mediada semioticamente. A constituição do sujeito é possível via relações que estabelece com outros, não meramente como reflexo destas relações, mas como um processo de significação que arranja modos particulares de ver a realidade e nela agir. É somente pela linguagem que o social se faz em nós, nos pessoaliza, e somente pela linguagem podemos coletivizar experiências singulares e intervir, re-significar e reconstruir a realidade. Consciência humana e realidade constituem-se sempre ao mesmo tempo, mediadas por processos de significação coletivamente produzidas e particularmente apropriadas.

Toda e qualquer atividade humana, o criar, o pensar, o sentir, o olhar, é mediada por signos pelos quais o sujeito modifica o seu contexto, e que intercedem nas relações para consigo mesmo, modificando o seu próprio comportamento (Vigotski, 2000a; Pino,

¹⁰ Psicologia Histórico-Cultural foi a denominação dada por Vigotski a sua proposta de psicologia, no entanto alguns de seus interlocutores passaram a utilizar outros nomes como Psicologia Sócio-Histórica ou Sócio-Cultural (Valsiner E Van Der Veer, 1996). Quando utilizarmos o termo Psicologia Histórico-Cultural estaremos nos referindo às propostas e teorias elaboradas por Vigotski e por autores que a ele se afiliam.

¹¹ Segundo Zanella (2005), tais relações interpsicológicas não são necessariamente mediadas pela presença física do outro, já que “a noção de mediação remete a um outro entendido, por sua vez, não como presencial, mas como cultura humana, objetivada simbolicamente e que está sempre presente na atividade do sujeito, o que faz com que possamos afirmar que mesmo em atividade solitária o homem continua sendo um ser social, pois há um outro (simbólico) que o acompanha” (p.48).

2000; 1995). Os signos, por sua função representativa e comunicativa, medeiam a conduta humana, orientando, organizando e sinalizando os processos intrapsicológicos.

Nas suas formas e cores, sons e odores, o mundo é então percebido pelos sentidos e significados que lhe constituem. O primeiro é relativamente estável e se refere às formas de significar construídas socialmente e historicamente por uma determinada cultura. O segundo, mais dinâmico, refere-se a modos particulares de significar o mundo estando vinculado, mas não totalmente submetido, aos significados mais gerais e compartilhados. Sentidos e significados não são, obviamente, pólos separados, pois o significado

é só uma destas zonas de sentido, a mais estável, coerente e precisa. A palavra adquire seu sentido no contexto e, como se sabe, muda de sentido em contextos diferentes. Pelo contrário, o significado permanece invariável e estável em todas as mudanças de sentido da palavra nos distintos contextos (Vigotski, 2000a, p.333)¹².

É exatamente esta dinâmica entre significados e sentidos, entre formas coletivas e formas pessoais de perceber o mundo, nos diversos processos de negociação entre elas, que medeiam o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. Neste sentido, Vigotski (2000a) afirma que estes processos originaram-se nas relações entre os seres humanos e são tornadas próprias pelos processos semióticos.

Assim sendo, as emoções, os sentimentos, o imaginário, o pensamento e toda e qualquer atividade da consciência não é dada a priori, mas se constituem a partir dos processos de significação cotidianos, que promovem o desenvolvimento psicológico. A capacidade do ser humano refletir sobre sua própria atividade e de modificá-la se dá mesmo por essa atividade consciente, na qual se entrecruzam e se sincretizam pensamento, sentimento e vontade¹³ constituídas e constituintes de relações sociais que as potencializam (Molon, 2003).

¹² “es solo un de esas zonas del sentido, la más estable, coherente y precisa. La palabra adquiere su sentido en su contexto y, como es sabido, cambia de sentido en contextos diferentes. Por el contrario, el significado permanece invariable y estable en todos los cambios de sentido de la palabra en los distintos contextos” (Vigotski, 2000^a, p.333).

¹³ Pensamento, sentimento (afetos) e vontade (motivação) constituem a tríplice natureza da consciência. Todos vistos como sistemas de reflexos reversíveis, assim sendo como atividades mediadas que se efetivam em contextos concretos de relação e cujas reações potencializam novas reações (Vigotski, 1997). Segundo

A consciência implica um processo auto-reflexivo, mas não se restringe de modo algum à atividade cognitiva humana, não é pensamento e nem ato, não tem vida própria, não está isolada; e também não compreende toda a psique humana, visto que para Vigotski (1997) há aspectos que não são necessariamente da ordem da consciência. A consciência é processo, acontecimento, devir, e nela pensamento e sentimento estão conectados. Todo pensamento tem como sua motivação aspectos afetivo-volitivos, assim como as lembranças, as percepções, enfim, todas as atividades humanas e os processos psicológicos superiores que as caracterizam.

A importância dos signos e especialmente da linguagem no desenvolvimento do psiquismo humano levou Vigotski (2000a) a afirmar que a palavra constitui um microcosmo da consciência humana. Da consciência e não do pensamento, portanto, deve-se considerar todos os processos psicológicos ali implicadas. O significado é então escolhido por Vigotski como a unidade de análise do estudo do funcionamento mental, enfatizando que a constituição psíquica do ser humano não se situa na ordem biológica, mas na ordem da cultura (Vigotski, 2000 a; 2000b; Pino, 1993; Smolka, 1993).

Cada palavra, e pode-se também dizer cada signo, cada imagem, introduz um conjunto complexo de relações e significados que operam e ampliam estes modos de funcionamento psíquico, pois um signo sempre traz consigo um sistema complexo de signos que se inter-relacionam e permitem a produção de novos significados. As complexas apropriações de significados no decorrer da história dos sujeitos promovem a reconstrução (reprodução-criação) (Pino, 1993) de algo já construído pelos seres humanos, viabilizando a constituição de novas relações significativas nas quais os sujeitos se constroem e se desconstroem continuamente.

Bakhtin (1990), também vai afirmar que a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos. Cada signo apreendido se desloca para outros signos, numa cadeia contínua que se efetiva nos processos de interação social. Assim sendo, entende a consciência individual como um fato sócio-ideológico e afirma que

Vigotski (2000a, p.342), “el pensamiento no nace de sí mismo ni de otros pensamientos, sino de la esfera motivacional de nuestra conciencia, que abarca nuestras inclinaciones y nuestras necesidades, nuestros intereses e impulsos, nuestros afectos y emociones. Detrás de cada pensamiento hay una tendencia afectivo-volitiva”.

a consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante, etc constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem (Bakhtin, 1990, P.36).

Define Bakhtin (1990) a palavra como a forma mais pura de relação social e busca a compreensão de seu sentido particular a partir do contexto e da situação em que é produzida. A base de toda e qualquer criação humana se sustenta dentro das condições de possibilidade, concretas e materiais, em que a consciência adquire forma. Neste sentido, o autor reivindica a enunciação, enquanto ato da fala, não como ato individual, mas de natureza social e histórica, ligado a enunciações anteriores e posteriores produzindo discursos. A linguagem é concebida sob esse ponto de vista histórico, cultural e social que implica a comunicação efetiva, os sujeitos e os discursos nela envolvidos. A enunciação é, portanto, sempre um processo dialógico no qual o verbal e o não-verbal se integram em uma dada situação, remetendo-se a um contexto histórico maior e a outras enunciações que lhe dão forma e produzem significações.

Pela mediação semiótica, sempre reversível, sempre dialógica, e pelo duplo caráter instrumental da atividade humana (o ser humano atuando na realidade atua sobre si mesmo), a atividade criadora se configura na utilização de um sistema amplo de signos e significados que introduzem novas relações no processo de significação da própria existência dos sujeitos. Tais relações objetivadas modificam sua experiência e promovem a formação de novas operações intrapsíquicas no bojo de suas vivências simbólicas, e porque não dizer, estéticas.

No ato de criar, de se apropriar de forma singular dos objetos do mundo e objetiva-lo em combinações inusitadas, o ser humano se cria, se re-cria, e firma maneiras

diversificadas de olhar o mundo e a si mesmo. É exatamente essa capacidade de re-significar o já significado por meio da atividade criadora o que “pressupõe uma atividade semiótica específica do sujeito” (Pino, 1995, p.33). Pela e somente pela linguagem que a atividade criadora é possível e pode ser compartilhada. Nela, sentidos outros são colocados no processo relacional dos sujeitos, implicando-os em sua totalidade.

Os sentidos aparecem, então, como essa produção singular que está presente em toda atividade humana e que se constitui como a “soma de todos os fatos psicológicos” (Vigotski, 2000a). A consciência humana se organiza pelos sistemas de sentidos que possibilitam situar o sujeito como sujeito criador e relativamente autônomo, posto que toda e qualquer ação humana é socialmente constituída e semioticamente mediada. No processo criativo e na arte o social se faz em nós. Os sentimentos sociais são convertidos em sentimentos pessoais pela vivência singular que cada pessoa estabelece com a obra (Vigotski, 2001a). Neste processo, o sujeito que ali se compromete, que se embaraça na trama de sentidos, não é somente sujeito da razão, sujeito da emoção ou sujeito meramente reproduzidor de formas sociais, mas sujeito que pensa, sente, age no movimento de constituir-se, de devir. Sujeito da e na linguagem, portanto, sujeito no processo de produção de sentidos, sujeito indivisível e inalienavelmente social. Neste movimento de sentido, elabora-se uma síntese psicológica, amálgama indissociável de todas as possibilidades humanas de ser no mundo.

O desenvolvimento cultural só é mesmo possível pelo desenvolvimento dos signos, da linguagem, que objetivam a cultura através do tempo e apontam a continuidade de sua complexidade em uma dimensão histórica. Portanto, estamos falando fundamentalmente de sujeitos históricos, que modificam e se modificam no movimento dos sentidos na história. Sujeitos que sempre estão em contexto, sempre se localizam na dinâmica discursiva, imagética e estética do seu tempo. Sujeitos constituídos por relações sociais específicas e não abstratas e atemporais; relações sociais que estão situadas no tempo e no espaço e que estão determinadas pelo modo de produção que caracteriza uma determinada formação social (Pino, 2000).

Os processos psicológicos, que se configuram pela apropriação destas relações através da mediação de um outro, só se delineiam dentro das condições concretas em que acontecem. Por isso Vigotski afirma o caráter múltiplo e uno do psiquismo humano, ou seja, que a forma como eu me relaciono comigo mesmo decorre da forma como o outro se relaciona comigo e eu com o outro, e como tal relação é significada no meu processo de

constituição. No entanto, esta interface entre o coletivo e o individual possibilitada pela linguagem na interação do sujeito com um outro nem sempre se dá de forma harmoniosa e convergente, muitas vezes é pelo movimento de oposição e conflito com o outro que o sujeito se constitui, num conjunto de tensões e sínteses em que nem toda ação do outro influi no seu funcionamento (Góes, 1993).

A criatividade e o imaginário se formam no âmago destes jogos semióticos, destes processos nos quais a consciência se constitui e possibilita a auto-regulação do indivíduo. Igualmente parte do movimento do sujeito na história, as fantasias são produtos de relações sociais que se tornam partes do sujeitos e são reorganizadas de acordo com os sentidos atribuídos, mobilizando emoções e pensamentos e sendo por eles mobilizadas. A atividade criadora caracteriza-se, portanto, pela produção de sentidos que emergem dos aspectos polissêmicos, contraditórios e plurais das relações humanas. Sem cultura e sem sujeito singular não há atividade criadora, não se produz arte.

Se o “tornar-se sujeito” se dá continuamente no interior das diversas relações que uma pessoa institui com o mundo e com sua própria existência, no processo de compreensão da atividade criadora como elemento constituinte dos sujeitos não podemos deixar de ressaltar a importância das relações estéticas. Estas relações exigem uma outra postura do sujeito frente aos objetos, que são tomados mais por sua forma e significado do que por sua função utilitária, mesmo que esta coexista no momento em que a relação se firma (Vásquez, 1999). Por relações estéticas entende-se uma forma de apropriação do mundo, pautada pela sensibilidade e na qual sujeito e objeto se descolam do imediato, da experiência física e concreta e se constituem, ambos, enquanto estéticos (Zanella, 2004 b).

Na relação estética o mundo é re-criado e uma nova compreensão da realidade se constitui na produção de outros sentidos, construídos a partir do olhar que se lança mais aberto às coisas, para além delas. Este olhar mais amplo corteja o mundo seduzido pela possibilidade de forjar novas relações, novas visibilidades, forjando ao mesmo tempo a existência do sujeito que olha e que olhando se re-cria. O olhar estético, historicamente produzido na ininterrupta dialética entre modos coletivos e singulares de se perceber o mundo, estranha o unicamente visível e do visível desliza ao imaginável, objetivando-se no ato criador, ato no qual o estético para mim torna-se possibilidade de ser estético para outro.

PROCESSOS DE CRIAÇÃO: imaginação, arte e contexto.

El edificio imaginativo surgido en respuesta a nuestro anhelo, a nuestra excitación, tiende a encarnar en la vida. En virtud de los impulsos en ella encerrados, la imaginación tiende a ser creadora, es decir, activa, transformadora de aquello hacia lo que tiende su actividad (Vigotski, 1998).

Nas últimas décadas, novas configurações foram estabelecidas entre política, economia, cultura e sociedade. As revoluções no mundo do trabalho, o enfoque na dimensão cultural e as atuais transformações nas políticas educacionais compõem um movimento diferente de um capitalismo contemporaneamente chamado “pós-moderno”. Novas habilidades e competências são exigidas aos indivíduos para poderem acompanhar as mudanças tecnológicas, produtivas e educativas que vêm ocorrendo continuamente na atualidade. Para além de um corpo fisicamente e tecnicamente “formatado” à produção industrial e fabril, exige-se que o ser humano desenvolva continuamente sua potencialidade criativa, imaginária e afetiva, e se adeqüe, “subjetivamente”, às novas necessidades econômicas e sociais.

A força de invenção se tornou a principal fonte de valor, independente até do capital ou da relação assalariada. Pode-se dizer que a força-invenção está disseminada por toda parte, e não mais circunscrita aos espaços de produção consagrados enquanto tais. A centralidade da invenção no domínio da produção, no entanto, contrasta com a predominância de uma serialização no domínio das formas de socialização, de entretenimento, de circulação cultural e de informação (Pélbart, 2003, p.132).

Não obstante, se os estudos sobre a criatividade têm sido utilizados como dispositivo para alcançar novas formas de proveito econômico e político, é exatamente a capacidade humana de criar o novo e recriar o antigo que torna possível a qualquer ser humano romper com o que está instituído, resistir e transformar as suas condições de vida,

compondo outras sensibilidades coletivas e uma outra ética e estética de existência. Segundo Vigotski (1998, p.9), “ é precisamente a atividade criadora do homem o que faz dele um ser projetado para o futuro, un ser que contribui a criar e que modifica seu presente”¹⁴.

A criatividade não ocorre em seres humanos especiais e tampouco está restrita unicamente ao universo artístico, embora tenha sido reconhecida como restrita, durante muito tempo, a alguns contextos sociais, sob a égide de uma cultura elitista, e a determinados indivíduos, capazes, então, de objetivar o “dom” da criação (Vásquez, 1999; 1980; Benjamim, 1996; Montero, Pino, Thomas & Estevéz, 1987). A criatividade decorre das relações do ser humano com a natureza no processo de produção cultural. Assim sendo, tudo o que há na cultura é produto da imaginação humana e da criação sustentada nessa imaginação, portanto, todo sujeito é potencialmente sujeito criador. É a imaginação a faculdade psíquica que possibilita ao ser humano ir além da realidade dada, superando-a e modificando-a por meio da atividade criadora, ativada pelas emoções, anseios, desejos, pensamentos e sentimentos que mobilizam a formação e combinação de imagens (Vigotski, 1998; Peres, 2002).

A criatividade não é produto, portanto, da vida autônoma da mente, mas se apóia nos sustentos culturais, nas experiências singulares significativas de pessoas situadas em determinado contexto sócio-histórico. A imaginação cria a partir de elementos retirados da realidade, re-combinando-os e re-significando-os. Neste sentido, Vigotski (1998) enfoca a importância da riqueza experiencial e dos processos lentos e graduais, ao mesmo tempo qualitativamente revolucionários, na elaboração criativa madura, compreendendo esse processo a partir das vivências dos sujeitos, sua história e suas relações anteriores. “A atividade criadora da imaginação se encontra em relação direta com a riqueza e variedade da experiência acumulada pelo homem, porque esta experiência é o material com o que a fantasia ergue seus edifícios” (Vigotski, 1998, p. 17) ¹⁵.

Todo criador é produto de sua época, sua atividade não depende só de forças subjetivas, mas de um conjunto de aspectos relacionados com o conteúdo onde se vive, com a concepção de estética em voga, tradições, gênero de produção, conhecimentos

¹⁴ “es precisamente la actividad creadora del hombre la que hace de él un ser proyectado hacia el futuro, un ser que contribuye a crear y que modifica su presente”.

¹⁵ “La actividad creadora de la imaginación se encuentra en relación directa con la riqueza y la variedad de la experiencia acumulada por el hombre, porque esta experiencia es el material con el que erige sus edificios la fantasía”.

técnicos, entre outros, que caracterizam a produção criativa como um ato social e composto de colaborações anônimas. Em cada momento histórico transversalizam-se discursos diversos que mobilizam determinada sensibilidade e suscitam conteúdos e instrumentos técnicos específicos que se implicam na atividade criadora, como materiais de base para sua elaboração. Assim sendo, é preciso considerar um conjunto de aspectos objetivos que não explicam por si só o processo criativo.

A compreensão de tais processos e, de uma forma geral, da relação do ser humano com as produções artísticas deve considerar tanto aspectos subjetivos que se objetivam na produção do sujeito, como elementos objetivos aos quais o sujeito atribui um sentido singular. Se, por um lado, as estruturas sociais de base produtiva, econômica e política não podem explicar totalmente essas relações, tal como algumas correntes marxistas pressupunham (Vigotski, 2001a); por outro, estas relações não se restringem à vivência interna dos sujeitos como entendiam alguns autores racionalistas, como pode se observar, por exemplo, em Hume (1996)¹⁶.

Para compreender especificamente quais os processos psíquicos envolvidos na atividade criadora e como se constituem no conjunto das relações interpessoais dos sujeitos, nas quais se implicam as condições sócio-históricas em que estão inseridos, torna-se necessário reafirmar que os processos psicológicos se desenvolvem e atuam mutuamente e de forma interdependente. De modo que sentimento, pensamento, percepção e memória movem a imaginação humana e a criação dela decorrente, por meio do resgate das experiências significativas dos sujeitos e da produção consecutiva de sentidos.

Os elementos da cultura transformam-se, por meio das relações interpessoais, em um conjunto de instrumentos que constituem, medeiam, transformam e potencializam os processos psicológicos que estão implicadas no processo criador. Tal mediação se dá pelo uso de instrumentos sígnicos ou simbólicos que, quando internalizados, regem a conduta humana. O movimento contínuo de apropriação de significados, constituindo em cada sujeito um conjunto de sentidos singulares, promove uma reestruturação dos processos psicológicos e possibilita novas operações e a produção de novos sentidos. No processo de criação, os processos psicológicos participam na condição de unidades mobilizadas pelas relações significativas que o sujeito estabelece com o mundo e promovem, ao mesmo

¹⁶ “A beleza não é uma qualidade das próprias coisas, existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente. É possível até uma pessoa encontrar deformidade onde uma outra vê apenas beleza, e todo indivíduo deve aquiescer seu próprio sentimento, sem ter a pretensão de regular o dos outros. Procurar estabelecer uma beleza real, ou uma deformidade real, é uma investigação tão infrutífera como procurar determinar uma doçura real ou um amargor real” (Hume, 1996, p.336).

tempo, novas possibilidades de apropriação da realidade em sua significação e o redimensionamento desses processos psicológicos.

Os conteúdos da cultura passam, portanto, por múltiplas transformações na relação entre fantasia e realidade. Compõe-se um círculo da atividade criadora da imaginação humana no qual a percepção significativa da realidade permite que determinadas experiências fiquem registradas na memória em forma de imagens que são, posteriormente, utilizadas e modificadas pela fantasia, juntando elementos da própria fantasia com elementos da realidade (Vigotski, 1998). Tal produção criativa produz-se num enlace emocional que gera e combina imagens respondendo a estes anseios internos que, por sua vez, atuarão e influenciarão o próprio funcionamento da imaginação (Vigotski, 1998). O produto desta atividade resulta em um objeto totalmente novo que, objetivado e materializado, passa a existir no mundo e a influir sobre outros objetos, sobre os sujeitos que com este interagem e sobre os produtos criados, possibilitando novas redes de significação que modificam a realidade (Vigotski, 1998; Zanella, Balbinot & Pereira, 2000; Maheirie, 2003).

As emoções atuam, portanto, como mobilizadoras dos processos criativos, produzindo um curto-circuito que consegue refundir e iluminar um conjunto de vivências previamente experimentadas (Peres, 2002). Segundo Vigotski (1998), a base para a criação é sempre uma inadaptação, necessidades, anseios e desejos que são estímulos para o surgimento de imagens. Tais imagens se formam como expressão desse estado interno de ânimo, a partir de uma lógica interna, respeitando as especificidades de materiais e procedimentos os quais caracterizam o gênero de sua criação, as imagens combinam-se precisamente pelo tom afetivo comum e não por suas semelhanças.

Os processos psicológicos empregados na produção artística são os mesmos que atuam no mundo e na vida comum, mas sua ativação e organização são completamente diferentes. Variam os objetivos, a sutileza, a orientação e algumas ferramentas utilizadas. Os produtos amalgamados destes processos atuam de forma sincrética servirão como material para novas elaborações do sujeito.

Ao se produzir ou se contemplar arte, mobiliza-se dinamicamente, então, um grande aparato de sistemas simbólicos e operacionais. Tais processos constituem-se num fluxo que se desenrola com o passar do tempo, dando corpo à elaboração criativa e possibilitando a compreensão da complexidade emocional e cognitiva, das tensões suscitadas pelos contrastes entre forma, conteúdo, significados, emoções e sentimentos.

Assim sendo, toda criação tem seu tempo de gestação, não linear, que se objetiva num conjunto de ações produtivas, ações nas quais estes processos se reorganizam, se re-significam e modificam o sujeito.

Dentre as diversas relações significativas que o sujeito estabelece com o mundo e que atuam na atividade criadora, especial atenção ganham as relações estéticas. Tais relações regem a criação artística, na medida em que este processo não se dá meramente pela aplicação de uma técnica, pelo desenvolvimento de habilidades, mas por superações contínuas das emoções que estão envolvidas e que regulam a atividade criadora (Zanella, 2004b; Maheirie, 2003). Emoções estéticas que o sujeito criador estabelece com o material utilizado, disponibilizando-o e organizando-o a partir dessas relações. Produz-se, por fim, uma obra que, por sua auto-suficiência, caracteriza-se por um conjunto de signos estéticos e comunicacionais que executam respostas emocionais nos sujeitos, ou seja, possibilitam relações estéticas outras, balizadas por sentidos singulares e contextos específicos.

Fala-se de relações estéticas porque toda criação de algo novo, sendo arte ou não, engendra uma outra forma de relação com os objetos do mundo e com as próprias emoções, os quais ganham novos sentidos a partir dessa nova configuração onde se combina o antigo com o novo, supera-se a reprodução do vivido e adapta-se a novas situações. Relações estéticas que promovem a elaboração criadora da realidade e dos objetos no conjunto das vivências cotidianas. “Em suma, relação estética é relação sensível que, no prazer/desprazer, no deleite ou repulsa, forja a própria sensibilidade e se objetiva na atividade criadora “ (Zanella, 2004b, p.139).

As relações estéticas, portanto, não passam sem deixar vestígios no psiquismo humano, configurando-se material de base para a elaboração criadora e possibilitando a síntese das emoções implicadas neste processo tão complexo (Vigotski, 1998; 2001a; 2001b). Por sua complexidade e pelo fato da própria linguagem não dar conta de expressar os processos ínfimos que acontecem no psiquismo humano durante a atividade e que o transformam qualitativamente, Vigotski afirma que “o aspecto mais substancial da arte consiste em que os processos de sua criação e os processos do seu emprego vêm a ser como que incompreensíveis, inexplicáveis e ocultos à consciência daqueles que operam com ela” (Vigotski, 2001a, p.81).

No entanto, o fato de parecerem obscurecidos para os sujeitos não significa que esses processos não possam ser objetos de investigação psicológica. O processo criador, enquanto processo mediado pela linguagem, constitui-se na dinâmica de produção de

sentidos e, portanto, pode ser resgatado pela objetivação destes sentidos tanto em relação ao processo quanto em relação à obra, e pelos movimentos dos sujeitos nos momentos mesmos da criação.

PROCESSOS GRUPAIS: as cidades, as tribos e as relações eu-outro no movimento da criação.



Muro de Barcelona

Projetos modernistas, submetidos a uma ordem de progresso e desenvolvimento, marcaram as cidades com uma estética funcional, tentando organizar racionalmente a estrutura urbana a partir de um ideal arquitetônico, urbanístico e artístico a fim de propulsar um movimento em favor da produtividade (Harvey, 1992). Exigia-se a dominação do tempo pelo espaço, dinamizando, territorializando e hierarquizando os lugares, em detrimento da valorização de espaços coletivos de convivência, nos quais os sujeitos urbanos podiam se reconhecer.

Esta ordenação, planejamento e racionalização e todo processo de higienização das cidades ocorrido na Modernidade¹⁷, não dissolveu, no entanto, e até mobilizou diversos movimentos de ruptura e transgressão de uma determinada ordem hegemônica imposta nas formas de se conviver, habitar e se relacionar com os espaços urbanos.

A cada momento a vida urbana estabelece e possibilita, no conjunto de todas as suas dimensões e contradições, novos modos de se colocar e se constituir sujeito na contemporaneidade. Disso decorre a contínua emergência de grupos que se apropriam das cidades, explorando e significando os espaços a seu modo, como se pode observar nos grupos musicais (rap, rock, funk) e outras formações grupais, como no graffiti. Talvez mesmo por uma nova sensibilidade ou estética, como diria Maffesoli (2000), que produz o

¹⁷ Pode-se denominar a Modernidade como o período que se inaugura com o Iluminismo, em meados do século XVI, e que acarretou diversas mudanças nos contextos de trabalho, da ciência, da produção, da economia, da estrutura social, na constituição dos sujeitos, na criação artística, enfim, no mundo (Harvey, 1992). No entanto, faz-se necessário problematizar essa definição considerando as discussões que vêm sendo feitas por teóricos, como o próprio Harvey (1992), Jameson (1996), Santaella (1980), entre outros, que apontam as dificuldades de se estabelecer periodizações estanques e homogeneizações quando se refere às definições culturais da civilização ocidental.

acontecimento de um projeto diferente de vida comunitária. Na singularização de seus laços, uma certa vontade de estar-junto, de compor tribos.

Esta “neotribalização” nas sociedades atuais destaca que o eixo central destes novos agrupamentos está sobre a contradição básica e característica da sociedade moderna: auge da massificação versus a proliferação de microgrupos. Por um lado, o processo de massificação, de homogeneização das identidades; por outro, o fenômeno das tribos urbanas, que constituem uma resposta a esse movimento de “desindividualização” dos sujeitos.

Para Maffesoli (2005), é a afetividade que mobiliza identidades e a formação de laços entre os sujeitos neste novo contexto das cidades. Uma atração de sensibilidades que podem gerar novas formas de solidariedade;

atrações e repulsões que podem estabelecer o mapa de uma astronomia social complexa, em que, sob a aparente divagação dos trajetos pessoais e tribais, estariam códigos, regras e costumes coercitivos, deixando pouco espaço para a vontade ou para o cálculo racional (Maffesoli, 2005, p.19).

Os afetos constituem novas relações, mesmo que efêmeras e ao acaso, produzindo uma outra ordem social. Neste sentido, o autor afirma uma ética da estética que, atuando como faculdade de sentir em comum configura a convergência de ações, vontades e emoções na constituição de um sentimento de pertença que marca o cotidiano das sociedades contemporâneas.

O predomínio das experiências estéticas, sensíveis, estaria atuando como possibilitador desta nova configuração social pela qual os grupos buscam instituir certas resistências culturais frente ao processo de massificação e racionalização que caracteriza as cidades ainda na atualidade. Os grupos estão associados, por sua vez, à auto-afirmação Do sujeito em e com o grupo, assim como na apropriação e defesa da territorialidade entendendo a cidade como espaço simbólico onde se constrói a identidade.

Os diversos grupos que vêm se configurando no espaço urbano criam uma nova ordem simbólica, outras linguagens que promovem movimentos de territorialização e retorritarização dos espaços oficiais para se estabelecer a produção estética, a mobilização social e a produção de saber, engendrando resistências urbanas.

Para além destas implicações, pode-se dizer que a necessidade do ser humano de se coletivizar, estar junto aos outros, não decorre simplesmente de um “instinto gregário”, mas fundamentalmente pelo fato de que o ser humano só se constitui em relação, ou seja, o eu só se constrói na relação com um outro por meio da linguagem (Vigotski, 2000a). Os processos de mediação semiótica que construímos com os outros, na rede de relações interpsicológicas, transformam-se em instrumentos para eu me relacionar comigo mesmo (Molon, 2003).

Para compreender as atividades dos sujeitos, seus modos de constituição e os sentidos que atribuem ao mundo, deve-se partir, portanto, do conjunto das relações interpessoais e grupais das quais estes sujeitos participam. Todo sujeito é sujeito da história social de seus grupos (Lane, 1984). A atribuição de significados só se efetiva nestas situações concretas em que outros atuam como mediadores.

Junto com outros, no que autores denominam grupos, os indivíduos buscam demarcar uma identidade¹⁸, pois atuando coletivamente eles constroem uma determinada forma de olhar o mundo e a si mesmos. Em relação aos grupos musicais de *rap* e *funk* constituído por jovens de periferia, Dayrell (2002) afirma que “nesses grupos (os jovens) estabelecem trocas, experimentam, divertem-se, produzem, sonham, enfim, vivem determinada forma de ser jovem” (p. 119).

Grupos, independente de sua configuração e movimento, constituem referência forte como espaço privilegiado de investimento emocional, de construção de identificações nas quais, no movimento contínuo de subjetivações e objetivações, os sujeitos organizam outras relações com a realidade. No grupo, assim como em outros contextos, o singular e o coletivo se constituem mutuamente, enredando conflitos e acordos, semelhanças e diferenças, relações de confiança, trocas culturais, produção de significados, que se objetivam nas ações cotidianas.

No interior destas relações, o sujeito “interpreta a sua posição social, dá sentido ao conjunto das experiências que vivencia, faz escolhas, age na realidade: a forma como ele se constrói e é construído socialmente, como se representa como sujeito, é fruto desses múltiplos processos” (Dayrell, 2002, p.121).

¹⁸ “A constituição da identidade tem a marca da ambigüidade, da síntese inacabada de contrários, daquilo que é individual e coletivo, daquilo que é próprio e alheio, daquilo que é igual e diferente, sendo semelhante a uma linha que aponta ora para um pólo, ora para outro. A utilização do conceito de identidade nos permite desvelar os indivíduos, grupos e coletividades, localiza-los no tempo e no espaço, “identificando-os” como estes e não outros, mesmo em metamorfose” (Maheirie, 2002, p.41).

Neste movimento, o sujeito não se reduz ao vínculo grupal e tampouco à posição do grupo no contexto social. As relações e sínteses entre as produções do singular e do coletivo na dinâmica grupal, assim como a compreensão do grupo como um processo de totalizações inacabadas levaram Sartre (2002) a definir uma dialética dos grupos.

Segundo o autor, o grupo está sempre em movimento, numa tensão permanente entre a serialização e a totalização. A série caracteriza-se pela formação de um coletivo, um agregado de pessoas, que recebe do exterior a sua unidade, ou seja, um coletivo que se forma por uma necessidade do meio (fila de ônibus, no caixa de supermercado, etc) e que se dispersa tão logo foi realizada a atividade. O grupo, por sua vez, constitui-se nas lutas contínuas de superar a serialidade e a dispersão, e compor relações que na realização dos desejos e necessidades singulares configurem objetivos em comum.

O grupo, portanto, nunca está acabado e nunca chega a uma maturidade que pressuponha seu fechamento, sua estabilidade, sua cristalização e a formação de uma entidade que se sobrepõe às relações que ali acontecem. O grupo é síntese de todas as relações humanas, efetivas e concretas, que o compõem e que o constituem, portanto, o grupo é qualidade e processo. Nele, cada integrante é parte fundamental do grupo, cada um assume a sua posição e a de todos construindo uma práxis, uma atividade social, histórica, livre, criativa, auto-criativa, por meio da qual o ser humano cria e transforma o seu mundo e a si mesmo.

Para Sartre (2002), a síntese dialética entre a singularidade e o grupo se dá numa terceira dimensão (3ª pessoa) de mediação, na qual cada um atua como mediador e mediado. Neste sentido, Lapassade (1983), ao partir da proposta de dialética de grupo sartreana, afirma que “todos os membros são ‘terceiras pessoas’ ao mesmo tempo que são todos sócios em pares de reciprocidade; como Terceira pessoa, cada um totaliza as reciprocidades de outrem” (p.232).

Nos momentos em que o grupo se forma ou está em fusão realiza-se um juramento, um contrato vivencial, que firma um compromisso entre seus integrantes. A princípio o objetivo do grupo é ele mesmo, organiza-se, age sobre si, e a partir de si surgem novos objetivos. Neste movimento de se trabalhar e trabalhar o grupo se constrói e passa para um segundo momento em que organiza as funções que serão realizadas. Na organização se efetuam as distribuições de tarefas, as funções de cada um no grupo. Importante ressaltar que este processo não acontece por imposição hierárquica ou

valorativa e não se cristaliza (o membro não tem que realizar sempre a mesma tarefa), mas são posições tomadas pelo grupo, para o grupo e no grupo, e que só tem sentido nele.

Dentre os outros momentos pelos quais o grupo pode vir a passar, há sempre uma luta constante entre a inércia e a reificação nas quais o grupo se cristaliza, e a práxis ativa na qual o grupo se propõe mudanças e reflete sobre si mesmo. Se o grupo só é na medida em que se faz, o grupo não é ato, não é equilíbrio e não há como pretender alcançar uma gênese ideal na sua formação ou um produto ideal desse processo, já que é síntese inacabada.

Da mesma maneira, os membros não são absorvidos pelo grupo, dissolvendo-se nele, mas se constituem ao mesmo tempo em que constituem o grupo. Nele, inscrevem-se as singularidades de seus membros, fazendo com que as relações sejam contínuas negociações com as diferenças e os desejos individuais na consecução de um projeto em comum.

Estes processos de constituição do grupo analisados por Sartre (2002) remetem sempre a um movimento que se faz na história, que se constrói em um tempo e espaço específicos, fruto de relações cotidianas nas quais se implicam amplos determinantes contextuais (Lane, 1989). Neste sentido, adota-se o termo processo grupal para intitular este capítulo, entendendo os vários momentos não lineares que compõem o grupo, numa síntese inacabada entre singularidades, objetivos comuns e aspectos mais gerais da realidade que ali se engendram.

Segundo Martins (2003), Martin-Baró também propõe uma teoria dialética de grupo a partir de sua contextualização no espaço social. “Isso implica compreender que na sociedade atual, o grupo na sua singularidade expressa múltiplas determinações e as contradições presentes no capitalismo” (Martins, 2003, p.203).

Para Martin-Baró (1989), o grupo é também uma estrutura de vínculos e relações entre pessoas que canaliza em cada circunstância específica as necessidades individuais e os interesses coletivos. No entanto, o autor acrescenta a importância do caráter intergrupal, da relação do grupo com outros grupos, interferindo no surgimento do grupo, assim como as conexões com as necessidades e interesses sociais. As atividades do grupo decorrem destas relações com outros grupos e com a sociedade, assim como dos interesses e aspirações de seus participantes. Entende, não obstante, que ali estão implicadas relações de poder e de afetividade que mobilizam outras relações e a valorização de alguns de seus

membros, exigindo uma reflexão de como se inseriram no grupo e quais as situações concretas desta inserção.

No que se refere às relações de poder presentes na atividade grupal, retoma-se diretamente Foucault (2004) para compreender o poder não como algo unitário e global, dado a priori, mas como práticas cotidianas, relações díspares e heterogêneas, em constante transformação e que se constituem na própria história do grupo. O poder é apreendido também em sua positividade, na sua eficácia produtiva, pois “o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (Foucault, 2004, p. 8).

Neste sentido, não há como selecionar os sujeitos que têm poder e os que não o têm, mas como analisar as formas como as relações de poder se configuram no interior do grupo. Martin-Baró (1989) ressalta ainda que tais relações de poder produzem efeitos na própria relação do grupo, na medida em que podem vir a dispor uns contra os outros ou mesmo estabelecer certas condições de dominação.

De modo geral, o grupo constitui-se referência na construção dos significados das atividades que empreende, bem como do próprio processo de criação se considerarmos a especificidade dos grupos criativos. No entanto, o grupo também pode constituir-se de forma defensiva e agressiva, sem reconhecer o outro na diferença, no fato de não pertencer a este grupo, a esta forma de pensar e viver. Sawaia (1999), ao analisar as relações comunitárias, reflete sobre as possibilidades de cristalização de uma dada identidade, individual ou coletiva, que acaba por segregar e excluir formas identitárias diferentes. Afirma, então,

que este é o perigo que a comunidade precisa evitar: tornar-se retórica legitimadora da estética individualista e intimista, baseada na crença de que os relacionamentos das esferas locais, fechadas em si, são critérios de qualificação do bem viver e de felicidade. Quando elas podem ser um conjunto de afetos instituídos pelo medo do outro e uma estética que só acha belo o que é espelho, desprezando a alteridade e fugindo das ações coletivas (Sawaia, 1999, p. 24).

Da mesma forma, o grupo também pode vir a cristalizar-se e deixar de potencializar ações e emoções que possibilitem a transformação da realidade vivida, no bojo da satisfação individual e ao mesmo tempo do bem comum, de uma estética do coletivo. Estética é mesmo ação/relação de todo e qualquer grupo, sendo necessário investigar os modos pelos quais os grupos se constituem e produzem, criam coletivamente novas maneiras de se relacionar com o mundo e, no caso dos grupos urbanos, com os contextos das cidades.

MÉTODO: os diversos momentos com os grafiteiros e o processo da pesquisa.

O momento mágico é aquele onde começa-se as coisas, exatamente aquele momento que estamos vivendo agora. A história começa quando acaba e acaba quando começa (Elida Tessler, 2003, p.197).

Não tenho a pretensão, neste momento, de descrever os passos da pesquisa a fim de reconstituir os fatos que se sucederam em mais de um ano de contato com os grafiteiros, de modo a resgatar os fenômenos investigados no próprio acontecimento. Não poderia eu tentar cristalizá-los aqui, agora, procurando registrar em palavras as repetições de seus efeitos tal como arquivos fechados. Posso senão acolhê-los em seus movimentos de expansão, nos percursos dos tempos e espaços, territórios circundados por mim na busca de novos modos de existência.

Na intermitente, contínua e profícua relação com os grafiteiros, modifiquei-me como pesquisadora e pessoa e eles, igualmente, já se fizeram outros de si mesmos, duplicaram-se, tornando-se outros possíveis. De lá pra cá, sentidos novos se intercambiarão nos relatos que seguem, transformando o vivido em outra coisa, a partir de agora, em narrativa. No espaço do entre, na relação pesquisadora e grafiteiros, alguns momentos foram privilegiados na construção do enredo, que “(...) sendo ou não literário, sendo ou não artístico, é sempre a transmissão criadora de acontecimentos coletivos” (Santa’ Anna, 2004, p.34-35), buscando compreender “o fenômeno a ser pesquisado enquanto um sistema complexo, articulado e aberto. Este corpo do vivo e do viver” (Molin, Kreutz & Dornelles, 2003, p.115) no qual eu pesquisadora também fui pesquisada.

Dizer que foi fácil estabelecer os encontros necessários para o desenvolvimento dessa pesquisa e que neles transitei sem angústias ou aspirações deveras certamente não corresponderá aos sentimentos experienciados, se é que posso isso fazer valer. Foi sem saber como estar entre grafiteiros que estive e sem saber como iniciar que iniciei. Pus meu corpo-pesquisadora em movimento na direção destes corpos-grafiteiros alheios, buscando por meio de minha sensibilidade compreender as suas dinâmicas próprias no contorno da cidade e acabei por constituir a minha própria dinâmica singular de pesquisar.

Quando fui apresentada a alguns grafiteiros em meados de 2005 mal tinha idéia do que era o graffiti na prática, para além de informações que tinha sobre o tema retiradas

de livros, artigos e sites da internet. Naquela ocasião conheci Lui¹⁹ e Alan, donos de uma loja de produtos *Hip Hop*, localizada no centro da cidade de Florianópolis/SC e antigo ponto de encontro de muitos grafiteiros da região. A loja vendia roupas do gênero e acessórios afins e tinha em suas paredes de fundo vários desenhos em graffiti que chamaram prontamente a minha atenção. Atualmente a loja está em processo de mudança de endereço e provisoriamente fechada. Apresentada aos mesmos e a outros grafiteiros que não cheguei a rever, por um conhecido que trabalha no movimento *Hip Hop* de Florianópolis, expus os objetivos da pesquisa, conversei um pouco sobre as atividades que realizavam, os grupos aos quais pertenciam e se poderia acompanhá-los nos momentos em que fossem grafitar. Todos se mostraram disponíveis a participar da pesquisa e já naquele dia relataram-me um pouco o que faziam e em que universo eu estava prestes a embrenhar. Deixei meu telefone com todos eles, peguei o número da loja e pedi para que eles me ligassem quando saíssem para grafitar.

Realizado o primeiro contato com possíveis sujeitos de pesquisa, retornei para casa com sentimentos mistos de alegria e receios. Tratava-se de um mundo tão distante do meu e ao mesmo tão próximo de mim. Lembrei-me do texto de Gilberto Velho (1978) sobre o exótico e o familiar e considerei que fazia parte de meu trabalho, tendo como objetivo acompanhar um grupo de grafiteiros e a partir da interação com eles, descrever e interpretar aquela realidade particular, estranhar práticas sociais que acontecem na cultura da qual eu também faço parte.

Percebi que o lido não era mesmo o vivo, e que a comunicação com quem é da área, com quem grafita e conhece os estilos, as idéias e as propostas dessa atividade onde ela acontece, na rua, parece ocorrer por entre um abismo de informações e vivências. E, certamente, ele estava lá, imperioso e aparentemente intransponível, um fosso simbólico entre os grafiteiros e a pesquisadora recém chegada ao contexto.

Ao sair dali eu tinha claro para mim que seria difícil restringir a minha investigação a um grupo específico de grafiteiros. Embora eles pertencessem a *crews*²⁰ diferentes e assinassem, portanto, nomes diferentes em seus trabalhos, costumavam grafitar juntos e nem sempre com todos os membros de suas respectivas *crews*. Eu não teria como acompanhar um grupo de graffiti em ação, mas grafiteiros em suas atividades nas quais estabeleciam relações entre si.

¹⁹ Utilizei os nomes reais dos sujeitos entrevistados a pedido dos mesmos e com suas devidas autorizações.

²⁰ *Crew* significa, no contexto do graffiti, galera ou grupo de escritores livres de rua.

Tendo aguardado a ligação durante certo período e não havendo ocorrido, retornei à loja de Lui e Alan a fim de refazer outros contatos. Contaram-me que aqueles grafiteiros que conheci estavam viajando e que seria complicado revê-los por algum tempo. Contudo, ali fui apresentada a Lyn e Mosquito e, tendo ambos aceitado participar da pesquisa, marcamos de nos encontrar à noite, 23 horas, no continente onde eles sairiam para grafitar com outros colegas. Perguntei como haviam planejado esse rolê²¹ noturno e eles me contaram que funcionava assim: quando tinham material para grafitar, spray e látex, ligavam uns para os outros e marcavam um encontro em algum lugar da cidade, geralmente centro ou continente. Por vezes essas propostas surgiam quando se encontravam casualmente na loja de Lui e Alan. Dei-me conta que eu tinha que estar preparada a qualquer momento para sair com os grafiteiros, estar sempre com câmera fotográfica e gravador porque estes grupos, geralmente, não funcionavam com planejamentos tal como eu imaginei antes de conhecê-los.

Tudo acontecia como que de acordo com as contingências e os afetos. Ter ou não os materiais necessários, estarem livres de seus compromissos profissionais ou escolares, e, enfim, estarem a fim de sair naquela noite para um rôle. Minha concepção, construída a priori, de um grupo fechado em relação aos seus participantes, antecipadamente organizado segundo suas atividades e com objetivos claros acerca de suas práticas, pareceu-me cair por terra. Eu buscava os meus discursos prontos, certa ordem e linearidade, e a realidade, tão viva a ponto de me morder, mostrava-se mais fugidia.

Precisava aprender a conviver com as aflições, “ (...) onde estão minhas causas primeiras, em que me apóie? Onde estão os fundamentos? Onde irei buscá-los? Faço exercício mental e, por conseguinte, em mim, cada causa primeira arrasta imediatamente atrás de si outra, ainda anterior, e assim por diante até o infinito” (Dostoiévski, 2000, p.29).

Eis que as amarras que fornecem segurança são as mesmas que aprisionam. Percebi, então, que não poderia me aproximar do meu objeto de estudo por meio de idéias pré-concebidas sobre o mesmo. O que eu esperava encontrar? Que conceito de grupo eu tinha e queria ver? Como imaginava o campo? Mesmo que o início não fosse e nunca poderia ser um número absoluto zero, eu precisava abrir-me para aquele começo, despindo-me de conclusões e armada, sim, de perguntas.

²¹ No graffiti, rolê significa sair para pintar nas ruas e, geralmente, ocorre sem programação muito antecipada.

Naquela noite de novembro eu cheguei ao local de encontro aonde Mosquito iria me buscar as 22:30 horas. Senti medo de ter combinado um encontro naquela hora com pessoas que eu não conhecia, num lugar o qual eu não saberia movimentar-me e para participar de uma atividade ilegal. Tudo pela minha pesquisa, que eu queria tanto começar não importasse qual a situação e quais os riscos, afinal, eu buscava viver a pesquisa. Não que me ocorresse medo daqueles grafiteiros especificamente, mas de toda a situação em que me deparava e a que estava por vir, pois havíamos combinado o encontro para as 23:00 horas e depois nos dirigiríamos aos outros grafiteiros que estariam aguardando na casa de um deles. De lá sairíamos para o rolê que, segundo eles, iria até umas 04:00 horas da madrugada quando então, eu seguiria para a casa do Lyn e ficaria lá até de manhã ou pegaria um ônibus, destes que passam pela madrugada, denominados mesmo de Madrugadão, para o meu bairro. Tudo acontecendo sem que eu tivesse me planejado ou sistematizado o meu próprio lugar ou os meus próprios interesses daquele encontro. Tudo muito rápido sem esquemas que eu imaginava fazer uso e ter tempo de construir no início da coleta de dados, da entrada no campo.

No fim, Mosquito não apareceu porque acabaram cancelando o rolê para aquela noite. Eu não tinha celular e não havia me precavido de levar os telefones deles para ligar caso ocorresse algum desencontro. Tinha apenas uma mochila com um spray, dez reais e um caderno que serviria para anotar as observações do acontecido. Deparei-me mais uma vez com minhas próprias armadilhas, eu imaginava que tudo se desenvolveria ao meu modo e não ao modo daquelas pessoas. Não havia me apercebido da possibilidade do encontro não ocorrer justamente porque ele estava posto pra mim como algo absolutamente necessário e importante, mas não para aquelas pessoas, que nem me conheciam e que não tinham para comigo o compromisso que eu pensara ter estabelecido em algumas poucas horas antes. Ao distanciar-me da situação apresentada, num excedente de visão que me permitia enxergar para além da minha própria perspectiva, pude compreender o acontecido no conjunto de relações mais amplas.

O que aconteceu? Era meia noite, eu estava num lugar que eu não conhecia, no meio de uma avenida escura, aonde não passavam ônibus para o centro de Florianópolis e eu não sabia o que fazer para chegar em casa. Eu mal havia avisado a pessoa com quem eu vivia para qualquer emergência. Tudo deu certo, se não eu não estaria escrevendo esse texto neste instante. No entanto, estes primeiros momentos foram muito importantes para que eu me refizesse enquanto pesquisadora, reconstituísse meu lugar ali entre estas

singularidades, e delineasse um outro tempo para que a relação se estabelecesse. Um tempo que não era o meu, mas o da relação mesmo, o tempo do entre em que se leva para estabelecer um contato e, mais do que isso, estabelecer um encontro realmente significativo para ambas as partes, pesquisadora e grafiteiros. A pesquisa deveria se mostrar tão importante para eles quanto era para mim e era com isso que eu deveria me preocupar a partir de então.

Finalizando o projeto de pesquisa para a qualificação, eu acabei adiando para o ano de 2006 novos contatos com os grafiteiros. Em março de 2006 eu voltava à loja de Lui e Alan para conversar com eles e propor acompanhá-los quando fossem grafitar. Todos os contatos que consegui fazer com os grafiteiros da cidade Florianópolis ocorreram mediados por essas duas pessoas. Embora eles estivessem sem tempo de me ajudar na realização da pesquisa como desejavam, em mais saídas de graffiti nas quais eu pudesse estar junto, pois estavam bem envolvidos com a loja, eles foram fundamentais na articulação dos contatos e também no apoio para que se efetivassem. Lui sempre colocava a pesquisa como algo importante para eles, para a divulgação do graffiti como atividade estética na cidade e para o reconhecimento de suas práticas diante da sociedade como um todo, não só a sociedade acadêmica. Esse movimento dele e de seu irmão Alan gestou a pesquisa entre os seus colegas e colaborou nas entrevistas que fiz durante todo o processo.

Se de início a minha vontade, de acordo como metodologicamente havíamos, eu e minha orientadora, delineado a coleta de dados no projeto de pesquisa, era acompanhar os grafiteiros e nesses encontros aprender a atividade, conversar com eles sobre a mesma, realizando observações participantes acerca dos processos ali desenvolvidos e registrar tudo em diário de campo, filmagens e fotografias, após esses primeiros meses de entrada no campo achamos melhor começar entrevistando os grafiteiros para que assim eu pudesse, aos poucos, estabelecer um compromisso com eles em relação à pesquisa e seus objetivos.

Eu fiz uso de entrevistas abertas, com roteiro prévio que foi utilizado livremente de maneira a encontrar “ (...) o que é importante e significativo na mente dos informantes, seus significados, perspectivas e interpretações, o modo como ele vêem, classificam e experimentam seu próprio mundo” (Oblabuenaga, 1999, p.166). No anexo I o leitor encontrará o roteiro empregado no cumprimento das entrevistas. As perguntas foram construídas a fim de operarem como dispositivos para que o grafiteiro contasse sua história no graffiti e partiam de três eixos centrais: investigar o processo criador, as relações interpessoais estabelecidas no grupo e com outros grupos, e os modos como atuavam na

cidade, evidenciando singularidades do graffiti nesta cidade. Como eram abertas, cada entrevista seguiu seu próprio ritmo e caminho. Na maioria das vezes mais do que as perguntas, o meu modo de me colocar e a situação como ela se realizava permitia que enunciados fossem ditos e outros silenciados.

O procedimento que utilizei para marcar as entrevistas foi, tendo explicado os objetivos da pesquisa e pego o telefone deles por meio de Lui ou com eles mesmos quando os conheci em alguma ida a loja, ligar e perguntar se teriam interesse de participar de uma entrevista sobre suas atividades em graffiti. Deixei-os livres para que marcassem datas, horários e locais conforme desejassem e lhes fosse mais fácil o acesso. Portanto, eu não tinha um local específico disponível para a realização das mesmas. Cada qual ocorreu, em relação ao lugar escolhido, conforme a situação e a pessoa que entrevistei. Todas as entrevistas foram gravadas com autorização dos sujeitos e ao final das mesmas pedi para que cada um assinasse o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido conforme regulamento do Comitê de Ética²².

Em abril de 2006 liguei para Lyn e imediatamente ele se dispôs a me encontrar no outro dia para uma entrevista. Lyn, desde o primeiro momento em que o conheci, mostrou-se totalmente aberto à pesquisa e orgulhoso de sua atividade como grafiteiro. Um entusiasmo que favoreceu o nosso encontro no dia 04 de abril de 2006 e a primeira entrevista desta pesquisa.

A maioria dos grafiteiros que conheci através de Lui e Alan, entre eles Lyn, provém do continente da cidade de Florianópolis, habitam bairros de periferia e costumam grafitar nessas regiões. Lyn tem 23 anos e mora em São José desde que veio de Porto Alegre, há aproximadamente seis anos. Terminou o segundo grau e atualmente trabalha com artesanato, expondo-o e vendendo-o nas ruas do centro da cidade. Faz graffiti há uns dez anos, atividade que começou em sua cidade natal. Ao chegar em Florianópolis começou pintando sozinho, conhecendo aos poucos outros grafiteiros da urbe. Não participa de nenhuma *crew* em Florianópolis, costuma grafitar com amigos e em geral faz o seu trabalho individualmente.

Como Lyn expunha seus artesanatos do lado de fora de uma revistaria do centro de Florianópolis, marcamos de fazer a entrevista ali mesmo onde ele trabalhava, de modo

²² O projeto de pesquisa foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UFSC em dezembro de 2005. No anexo II encontra-se o formulário do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido entregue aos participantes da pesquisa.

que depois de conversarmos ele poderia dar continuidade aos seus afazeres. Nesta mesma tarde eu conheci Ner, amigo de Lyn e também grafiteiro, que aceitou prontamente dar-me uma entrevista. Fiz, por fim, duas entrevistas no mesmo dia.

Ner tem 20 anos e também veio de Porto Alegre para Florianópolis há seis anos. Mora no sul da ilha e de manhã está terminando o ensino médio em uma escola no centro da cidade. À tarde encontra-se com amigos grafiteiros e permanece no centro durante todo o período e por vezes até à noite. Ner fazia parte de uma *crew* denominada SEC, a qual ele ainda assina embora os membros da *crew* tenham se separado por algumas divergências.

Freqüentemente eu passava na loja de Lui e Alan para saber de novidades acerca do graffiti. Em maio de 2006 combinamos de marcar um dia para que eu fizesse uma entrevista com eles. Para mim a participação deles na pesquisa, concedendo-me uma entrevista, era assaz importante. Depois de recorrentes contatos e conversas, eu queria muito registrar as suas reflexões sobre o graffiti em Florianópolis. Antes da entrevista, no dia 27 de maio, Lui, Alan, Gaúcho, Bi e Me (dois primos que grafitam juntos e assinam a sua *crew* denominada BAC) combinaram de realizar uma produção no centro da cidade, num local por eles denominado “Valão”. De última hora participou também da atividade Ângelo, artista que realiza trabalhos com spray em papel e os vende em diversos locais da cidade, do país e do continente. Ângelo apareceu no início do trabalho, um pouco antes de sairmos da loja de Lui e Alan, estando presente durante todo o encontro. Pedi autorização para usar a imagem e as falas das seis pessoas presentes na filmagem.

Convidaram-me para que eu pudesse acompanhá-los em uma das atividades típicas do graffiti: atuações pelos muros e paredes do centro e depois uma produção em graffiti nas paredes da canalização do rio da Avenida, que perpassa a avenida Hercílio Luz, conhecido como “Valão”. Pude então registrar com fotografias e filmagem tudo o que aconteceu naquela tarde de sábado. Entre conversas e graffitis, vivenciei um pouco um dos modos como o graffiti acontece no entorno urbano de Florianópolis.

A entrevista com Lui ocorreu no dia sete de julho de 2006, na loja. Alan não quis participar e eu, sabendo de sua timidez, não insisti. Lui tem vinte e nove anos, começou a grafitar com aproximadamente nove anos em Brasília, cidade onde nasceu. Disse-me que sempre esteve envolvido com a galera do graffiti e quando chegou em Florianópolis, por volta de 2004, já com a idéia de abrir uma loja de artigos hip hop, ele e seu irmão voltaram a grafitar com mais freqüência na cidade.

Em agosto de 2006, pedindo a Lui que me apresentasse mais grafiteiros que tivesse interesse de participar da pesquisa, conheci Lai. Lui havia me passado seu telefone, eu liguei e, como ele estava terminando um trabalho no continente, convidou-me para no dia seguinte acompanhá-lo na atividade. Dia primeiro de agosto encontrei Lai na loja de Lui e fomos de ônibus, nós dois, ao Jardim Atlântico. Lá, ele e Mosquito, seu amigo grafiteiro, terminavam uma produção em graffiti que tomava toda a parte frontal de um galpão de dois andares. Subi no segundo andar, onde pintavam o que denominaram “Jardim das Ilusões”, para fotografar os graffiti e conversar com os dois grafiteiros. Na parte inferior do galpão o tema era livre e foram pintados graffiti diferentes e algumas assinaturas de *crews*.

A observação participante constituiu, em momentos diferentes da investigação, instrumento metodológico importante durante o trabalho de campo, implicando a minha participação como pesquisadora nas atividades dos grafiteiros. As condições de pesquisa impuseram, indubitavelmente, um certo distanciamento de meus objetos de estudo, o que não significa de neutralidade de minha parte, pois assumi o pressuposto de que “observar é contar, descrever e situar os fatos únicos e os cotidianos, construindo cadeias de significação. Este modo de observar supõe, (...) um investimento do observador na análise de seu próprio modo de olhar” (Cardoso, 1986, p.103). Ademais ao entender que existe vida social além da situação pesquisador-pesquisado, a minha condição de observadora poderia apreender apenas uma dimensão da realidade investigada; “(...) seria um engano igualmente ingênuo reduzir a realidade àquela dimensão que diz respeito a nossa presença” (Fonseca, 1999, p.65).

O observador não é, portanto, quem decifra os enigmas dos códigos do grupo social ou cultura e coleta um conjunto fixo de dados que podem ser transpostos à escrita, mas aquele que, sendo também observado, influi no que observa por mais favorável que tenha sido sua entrada no campo. Foi neste sentido que a decisão de subir com eles ao segundo andar do prédio por uma escada capenga mostrou-se, posteriormente, significativa para o desenrolar dos contatos com Lai. Disse-me que valorizou a iniciativa de ir onde eles estavam, correndo o risco de cair a seis metros de altura. Pensei, e de certo vivenciei, o quão fronteiriço era esse meu lugar de me fazer pesquisadora e ao mesmo tempo companheira, na sempre frágil tentativa de instituir com aquelas pessoas um encontro significativo.

Acredito que Lai, mais do que um participante da pesquisa, tornou-se um amigo com quem pude desabafar e compartilhar vários outros momentos em que me encontrei no processo de investigar o graffiti. Com ele e também com outros grafiteiros efetivou-se o que creio ser um bom encontro, à la Spinoza (1979), ou seja, encontros que resultam em uma relação de afetos e afecções, potencializando ações de ambas as partes, em que eu me afetei como pesquisadora e eles como sujeitos na atividade que empreendem nos espaços urbanos²³. Retornei para casa sozinha naquele dia e durante a viagem anotei as observações daquele acontecimento em caderno que quase sempre levava comigo. Em casa, após cada saída de campo no qual fotografei o trabalho dos grafiteiros, anexava em pastas, contendo breves descrições do contexto, datas e locais, os registros fotográficos que depois seriam analisadas para análise e demonstraria as atividades realizadas.

Dia 23 de agosto de 2006, Lai e eu marcamos de nos encontrar em um café na Lagoa da Conceição para que pudéssemos fazer a entrevista. Ele tem 26 anos e trabalha como garçom em restaurante deste bairro. Paulista desde menino, conheceu o graffiti por volta de 1989 em São Paulo dando continuidade à atividade em Florianópolis, onde mora há cinco anos. Depois da entrevista encontrei-me com Lai algumas vezes, como amigo e parceiro na construção de um site sobre graffiti em Florianópolis que deve ficar pronto no final desta pesquisa. Em uma de nossas conversas, após expor minha preocupação acerca das informações sobre a história do graffiti aqui na cidade, Lai sugeriu que eu entrevistasse Japão. Lui já havia me dado o telefone deste que seria um dos grafiteiros mais antigos de Florianópolis e eu já havia tentado o contato com ele algumas vezes sem sucesso. Final de pesquisa, janeiro de 2007, eu resolvi arriscar uma entrevista com Japão. Liguei e mais uma vez não o encontrei, deixei meu telefone e pedi para que ele retornasse assim que chegasse em casa. Japão retorna e marcamos para o dia seguinte, então 18 de janeiro, um encontro no bairro Coloninha, em frente a uma pista de skate.

Pelo fato de Japão ser um grafiteiro antigo na cidade, eu o imaginei mais velho. Sentada em frente à pista e aguardando uma figura de aproximadamente quarenta anos,

²³ Para Spinoza (1979) um bom encontro leva-nos a refletir e a fazer algo produtivo da relação que estabelecemos com o outro, promovendo a expansão de todos os corpos envolvidos nesta relação. Para o autor, nos encontros casuais da vida os corpos se afetam, aumentando ou diminuindo a potência de agir dos seres existentes. Dentro disso, compreendo que a minha relação com alguns grafiteiros constituiu um bom encontro a partir do qual não só a pesquisa foi viabilizada, mas também pudemos nos posicionar conjuntamente em relações ao graffiti e como sujeitos no mundo, na perspectiva de transformá-lo. Desses encontros, combinamos de criar um site, de mobiliar ações de graffiti na cidade de Florianópolis, e produzimos efeitos diversos em nós mesmos nos quais nos projetamos em um futuro diferente, em um devir grafiteiros e pesquisadora.

apareceu-me Japão e Pablo. Japão com vinte e dois anos e Pablo com vinte e oito, engoli a surpresa porque nem sequer teria muito como explicá-la. Logo percebi que Japão e Pablo, o primeiro por morar aqui há vinte anos e o segundo por ter nascido aqui, e serem grafiteiros na cidade desde a década de 90, não só conheciam sobre a história do graffiti na região como participaram engajadamente nela. Ambos, amigos de vizinhança desde pequenos, moradores do bairro Coloninha, pertenceram ao primeiro grupo de graffiti de Florianópolis, OSMTR. Desfeito esse grupo, os dois fundaram em 2001 a *crew* Ldrão, sigla LD.

Foi um encontro precioso, tanto pela riqueza das histórias que me contaram como pela experiência de conversar com essa dupla de grafiteiros que trabalha junto há muitos anos. Ver o modo, o cuidado, a relação que eles mantêm entre si proporcionou-me fôlego e mais aspiração para continuar analisando e escrevendo sobre o graffiti. Conversamos mais de uma hora e meia sentados no chão, em frente à pista de skate. Sentia-me tranqüila e posso dizer também que feliz de estar ali com eles de tão bem que me receberam, assim como fui igualmente recebida por todas essas pessoas que entrevistei. Depois de dialogarmos, levaram-me a conhecer e registrar alguns trabalhos, produções e *Bombs*²⁴ que haviam feito no bairro. Despedimo-nos com a intenção de marcarmos um encontro em breve, pois estavam programando uma produção para dali duas semanas.

Por fim, de julho de 2005 a janeiro de 2007, constitui o material a ser analisado nesta pesquisa entrevistas abertas com seis grafiteiros da cidade de Florianópolis. Todos do sexo masculinos, de 20 a 29 anos de idade, e pertencentes a *crews* de graffiti diferentes. Apenas na última entrevista pude conversar com uma dupla de grafiteiros que participa e constitui uma mesma *crew*, a Ldrão. Além dos registros fonográficos das entrevistas foram feitos registros fotográficos dos graffitis de alguns dos sujeitos entrevistados. Configuram-se quatro pastas de fotos: uma pasta de fotos do dia 27 de maio de 2005, dia em que houve uma produção no “Valão”; uma pasta do dia 1 de agosto de 2005, produção no galpão; uma pasta do dia 18 de janeiro de 2007, de graffitis da *crew* LD; e uma pasta de fotos do dia 18 de janeiro 2007, de uma produção de Lai realizada no bairro Rio Tavares, a qual eu não participei mas fiz os registros depois, à pedido dele.

Durante a pesquisa realizou-se também um registro videográfico da produção de graffiti feita no “Valão”, na qual estavam presentes seis grafiteiros da cidade e com os

²⁴ *Bomb* ou *Throw up* é um tipo de graffiti que se caracteriza por letras estilizadas, uso de poucas cores, e geralmente, utilizado na prática ilegal da atividade.

quais conversei no decorrer do encontro. Das pessoas que compareceram neste dia, eu pude fazer uma entrevista mais formal, gravada, com Lui, em data posterior.

Ademais, constam alguns apontamentos feitos em um caderno no qual relatei as observações participantes referentes aos dois encontros em que pude acompanhar as atividades dos grafiteiros (no “Valão” e no galpão onde foi realizada a produção Jardim das Ilusões) e outros registros acerca do primeiro contato realizado em maio de 2005, momentos anteriores às entrevistas feitas, bem como algumas ocasiões em que fui à loja de Lui e Alan estabelecer novos contatos. Esclareço que estes registros em caderno não foram sistematizados durante todo o processo de investigação, no entanto, considero relevantes para fins de análise algumas ementas ali anotadas.

Os diversos momentos com os grafiteiros compuseram um movimento contínuo, irregular, potencializador e vertiginoso de pesquisar. Entre idas e vindas, o vivo e seus modos de viver me possibilitaram perceber as nuances de uma outra criação que se realizava, a da própria pesquisa, da pesquisadora e do pesquisado. Neste sentido, não optei por abster-me emocionalmente nos relatos acima colocados. Ao investigar a criação no graffiti, adentrei na minha própria criação como sujeito-pesquisadora e na criação do sujeito-grafiteiro-pesquisado. Criação conjunta que possibilitou a construção da pesquisa e de seu próprio objeto. Criação de posturas, de olhares e afetos acerca das relações vivenciadas em mais de um ano de estada em campo, no campo dos encontros.

ANÁLISE DAS INFORMAÇÕES: por onde andarei?

O processo de análise aconteceu desde o primeiro contato que estabeleci com os sujeitos da pesquisa. Segundo Oliveira (2000, p.19), “a partir do momento em que nos sentimos preparados para a investigação empírica, o objeto, sobre o qual dirigimos nosso olhar, já foi previamente alterado pelo próprio modo de visualizá-lo”. Ao considerar que se trata de uma pesquisa em que eu como pesquisadora não só realizei entrevistas, mas acompanhei os sujeitos no desenrolar de suas atividades como grafiteiros, o olhar, o ouvir e o relatar são recursos construídos e sempre orientados para o exercício da investigação, portanto, implicam as análises contínuas feitas em campo. O fenômeno investigado também me investigava, pois analisar o próprio processo foi o que de fato possibilitou a pesquisa e o pesquisar.

Buscou-se, a partir de regularidades e diferenças nas respostas dos sujeitos às entrevistas e das observações, identificar temas, relações e dimensões, configurando unidades de análises que me permitiram descrever e compreender as atividades do grafiteiros, os sentidos a elas atribuídos e as características das relações interpessoais ali estabelecidas. Segundo Alves (1991, p.60),

este é um processo complexo, não linear, que implica um trabalho de redução, organização e interpretação dos dados [...]: à medida que os dados vão sendo coletados, o pesquisador vai procurando tentativamente identificar temas e relações, construindo interpretações e gerando novas questões e/ou aperfeiçoando as anteriores, o que, por sua vez, o leva a buscar novos dados, complementares ou mais específicos, que testem suas interpretações, num processo de ‘sinfonia fina’ que vai até a análise final .

O procedimento utilizado para interpretação das entrevistas e das falas contidas na filmagem foi a análise do discurso, partindo das teorias de Bakhtin (1990) e Vigotski (2000a). Optou-se por esta perspectiva metodológica porque ela possibilita investigar a materialidade discursiva a partir de suas condições de produção, assim sendo, a pesquisadora buscou, para além dos sentidos expressos da fala, articular várias dimensões

que atuam na produção destes sentidos: a situação concreta, o contexto histórico-social e ideológico, os interlocutores, os textos, enfim, o vivo e as condições de seu viver.

O discurso caracteriza-se como uma sequência de signos que produzem sentidos, não por si mesmos enquanto sentidos “puros” e originais ali desvelados e que representam identicamente o mundo, mas fundamentalmente sentidos que se constituem em unidades de interação social, em práticas sociais concretas que implicam uma estrutura social e forças materiais que possibilitam a emergência de certos gêneros discursivos, ou seja, certos estilos, formas, composições e usos de linguagem (Traverso-Yépez, 1999).

Segundo Rocha-Coutinho (1998), para os analistas de discurso, o estudo da linguagem não pode estar apartado da sociedade que a produz e dos modos como cada grupo e camada social a utiliza. A palavra deve ser compreendida como um ato social com todas as suas implicações: conflitos, reconhecimentos, relações de poder, resistências, entre outras.

Para Bakhtin (1990) e Vigotski (2000a), a palavra resulta sempre da interação de sujeitos, devidamente localizados numa determinada situação social, e opera na realidade e nos sujeitos ali envolvidos. Os diversos sentidos nela implicados, por ser a palavra sempre polissêmica, só podem ser compreendidos, portanto, dialogicamente dentro do contexto em que são empreendidos. Assim sendo, a análise deve ser realizada a partir dos significados produzidos entre os sujeitos a serem pesquisados e conhecidos e o sujeito pesquisador, não estando em um nem em outro, mas na relação entre eles, no entre. O que define a especificidade dialógica do discurso é que ele sempre se constitui nesta relação de alteridade, onde eu/outro se interpenetram, se definem, sem, no entanto, fundirem-se entre si, refratando e refletindo uma dada realidade. De modo que, “pode-se compreender a palavra diálogo num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (Bakhtin, 1990, p.123).

O discurso produz-se, então, como ato num contexto singular e irrepetível que possibilita e impossibilita a emergência de certos enunciados, entendidos como unidades reais da comunicação discursiva (Bakhtin, 1990). Em uma mesma enunciação, enunciados concretos dialogam retrospectivamente e prospectivamente com outros enunciados, produzindo e fazendo circular discursos (Brait & Melo, 2005). Toda enunciação constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta mais ampla, que

não pode ser separada do curso histórico das enunciações e na qual estão as marcas da subjetividade, intersubjetividade, alteridade que caracterizam a linguagem em uso.

Nestes enunciados transversalizam-se diversas vozes que se deixam ouvir e não se deixam ouvir no texto, caracterizando o discurso como dialógico e polifônico. O aspecto polifônico da fala dos sujeitos, ou seja, a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis que aparecem no mesmo texto, deve-se justamente pelo fato do discurso ser dialógico e nele o sujeito carregar o tom de outras vozes, refletindo a realidade de seu grupo e a materialidade histórica e social em que está inserido. Em uma entrevista, por exemplo, o sujeito se expressa, mas ocupa o lugar de autor apenas por um ponto de vista que trabalha o texto, está em todo lugar e lugar nenhum, na intersecção entre a forma e o conteúdo (Amorim, 2002).

No entanto, tanto para Bakhtin (1990) quanto para Vigostki (2000a), o processo de fala do sujeito se situa em um movimento que compreende tanto os aspectos sociais mais gerais quanto os do próprio pensamento, obviamente constituído nas relações sociais concretas do sujeito por meio da linguagem. De modo que há uma ação criativa do sujeito na fala que expressa seus pensamentos e motivações, embora não os objetive totalmente, e que se organiza de acordo com o contexto.

A enunciação realizada é como uma ilha emergindo de um oceano sem limites, o discurso interior. As dimensões e as formas dessa ilha são determinadas pela situação da enunciação e por seu auditório. A situação e o auditório obrigam o discurso a realizar-se em uma expressão exterior definida, que se insere diretamente no contexto não-verbalizado da vida corrente, e nele se amplia pela ação, pelo gesto ou pela resposta verbal dos outros participantes na situação de enunciação (Bakhtin, 1990, p.125).

O auditório ou o destinatário direciona, estrutura e constitui o processo enunciativo e a produção de sentidos que ali se efetivam. Na relação de entrevista, a entrevistadora participa diretamente na fala dos entrevistados, buscando compreender quais as condições que possibilitaram a emergência de tais enunciados e o silenciamento de outros (Amorim, 2002).

Do mesmo modo, a observação se constitui como uma compreensão ativa construída no encontro de diferentes enunciados produzidos pelos sujeitos, ou seja, numa dimensão de alteridade em que a pesquisadora participou do evento observado e o constituiu. Os sentidos produzidos foram resgatados pela pesquisadora por um movimento de exotopia, no qual distanciou-se de seu objeto e procurou compreender a partir do seu ponto de vista a realidade vivida (Freitas, 2003).

De forma geral, a análise buscou compreender os diversos enunciados que aparecem no processo de enunciação dos sujeitos, assim como as condições materiais que fazem emergir tais enunciados e não outros. Procurou também os sentidos que são produzidos no processo de interação dos sujeitos e deles com a pesquisadora, seja na entrevista, seja na observação; descrevendo os diversos gêneros discursivos que inscrevem a fala e que caracterizam o lugar social destes mesmos sujeitos e as criações que realizam na própria língua. Categorias podem, segundo Rocha-Coutinho (1998), ser delineadas a partir do próprio texto de análise e suas interpretações configuram algumas dentre as várias interpretações possíveis que podem ser realizadas, portanto, sempre parciais e limitadas ao próprio texto e à situação que o possibilitou. Essencial enfatizar que tais interpretações precisam sempre partir dos textos e de suas evidências, o texto é ponto de partida e de chegada.

Segundo Bakhtin (1990) e Vigotski (2001a), não é possível compreender o ser humano, sua vida, suas atividades, suas lutas, suas criações senão por meio dos signos, da linguagem e dos processos de significação nela empreendidos. Assim, as entrevistas, as observações registradas em caderno, as fotografias e as filmagens permitiram compor o contexto das atividades, resgatar e produzir seus sentidos junto ao grupo, localizando os sujeitos, a história e as transformações dos processos a serem investigados. O registro visual foi utilizado para demonstração do trabalho em campo, mas também para análise do objeto de estudo podendo ser o foco o processo de produção artística ou o produto da atividade.

Almejou-se, portanto, compreender o objeto abarcando as contradições, os movimentos e as condições reais, materiais e sociais que constituem o objeto desta pesquisa. A análise dos processos envolvidos na atividade criadora partiu de uma investigação objetiva, considerando a interdependência dos fenômenos e suas mediações efetivas para reconstruir o curso de seu desenvolvimento e suas transformações, alicerçadas nas condições sócio-históricas do momento em que se vive.

RESULTADOS: os processos de criação no graffiti, as relações entre os sujeitos e destes com a cidade.

Tendo em vista que a presente pesquisa tem como objetivo investigar o processo de criação no graffiti de Florianópolis, e que estão implicadas neste escopo geral do projeto o desejo de indagar não somente pela atividade criadora, mas fundamentalmente sua configuração no conjunto das relações interpessoais e intergrupais estabelecidas entre grafiteiros, em suas *crews* e entre as *crews*, bem como suas implicações em relação ao entorno urbano de Florianópolis, a análise aqui apresentada perfaz três eixos centrais: processo criador: os sujeitos grafiteiros e suas obras; as relações na *crew* e entre *crews* no processo de criação no graffiti; e o graffiti em Florianópolis: implicações no contexto urbano. Tais eixos não devem ser considerados compartimentos estanques de análise. As reflexões se interdependem, se afetam e produzem sentidos que precisam ser apreendidos em seu conjunto, na partilha de seus efeitos.

1. PROCESSO CRIADOR: OS SUJEITOS GRAFITEIROS E SUAS OBRAS

1.1 COMO COMEÇARAM? POR ONDE CONTINUARAM? O TORNAR-SE SUJEITO POSSÍVEL NO GRAFFITI E OS SENTIDOS DA ATIVIDADE

Se antes apresentava o pesquisar como um movimento de criação conjunta realizada no próprio desenlace da pesquisa, ao analisar as falas dos grafiteiros uma questão se delineava: quais os sentidos do graffiti para os sujeitos grafiteiros investigados? Tendo em vista compreender os caminhos que trilharam e outros que ainda estão construindo para permanecer pintando na cidade, tal pergunta repercutia em investigar que sujeito é esse que se escolhe sujeito grafiteiro, optando por criar em contextos urbanos, bem como os sentidos atribuídos ao grafitar os muros, as paredes, as portas, constituindo-se e construindo-os a partir da atividade que realizam.

Um mote epistemológico fundamental nas obras de Vigostki (2001a; 2001b) e também Bakhtin (2003) que versam sobre a atividade criadora é que, para os autores, por mais que as obras sejam criadas por uma pessoa, elas não podem ser entendidas como fruto da biografia particular do artista que as cria. Há todo um tratamento do material de base que possibilita a criação artística, operando a partir de experiências de vida compartilhadas e significativas. Experiências que passam por muitas transformações por meio dos procedimentos próprios da produção artística ou estética e que dependem das condições concretas de existência dos sujeitos e das condições sociais de produção desse fazer (Peres, 2002).

Neste sentido, ao analisar os sentidos do graffiti para seus agentes e abarcar os caminhos percorridos em suas histórias singulares não está implícito uma busca por explicações causais da atividade criadora no graffiti, calcada em uma perspectiva subjetivista tão criticada por Vigotski (2001a). Pretende-se, sim, compreender as condições sociais implicadas na produção desses sujeitos e de que maneira a cultura e os significados compartilhados socialmente são apropriados pelos grafiteiros em contextos particulares, repercutindo e sendo recriados em suas falas e ações.

Assim sendo, ao iniciar as entrevistas perguntando como começaram a grafitar, eu almejava compreender as condições que atuaram como determinantes na formação dos sujeitos grafiteiros. Não pretendia encontrar nas suas falas enunciações de episódios

definidores, originários, nos quais o graffiti tenha se apresentado como uma opção de vida inquestionável. Dentre tantos acontecimentos diversos e, por vezes, confusos, desejos e afetos implicados e implicantes do estar vivo, eu me deparei muito mais com contingências de vida, acontecimentos que contagiam, se implicam e se impregnam na vida de cada um, agindo como materialidade potencializadora de sujeitos em devir, em contextos singulares de existência.

Foi na pichação, como atividade constituinte e constituidora dos espaços urbanos em que estes sujeitos experienciavam suas próprias juventudes, que se delinearam os processos de identificação possibilitadoras da construção do ser futuro grafiteiro. Esse grafiteiro que, ao narrar sua história, a ressignificou e a reorganizou ao mesmo tempo em que se ressignificou nela. Embora deixe para tratar posteriormente as diferentes concepções que os grafiteiros trazem sobre o graffiti e a pichação, fundamental esclarecer que os sentidos do grafitar aparecem na interlocução com os sentidos da pichação. Tais sentidos primeiros reforçam-se, ampliam-se ou modificam-se na relação com esta última, em condições intercambiantes e interdependentes de composição nas quais estes mesmos sujeitos oscilam entre uma e outra atividade.

Foi na idade entre onze e quatorze anos, quando estar em grupo e sair com os amigos tornaram-se necessidade imperativa, e a cidade não oferecia muitas opções de lazer ou entretenimento para a juventude das classes sociais desfavorecidas, que as latinhas de spray ganharam vida, animando-se nas mãos desses jovens ansiosos por alguma espécie de diversão. Todos narram esse primeiro momento como uma busca por divertimento, divertimento coletivo e compartilhado pelo grupo de amigos do qual faziam parte.

Lai descreve bem esse contexto quando fala de suas primeiras experiências na pichação em São Paulo. Diz:

Lá em São Paulo é muito complicado porque é uma cidade em que você tem que ter dinheiro pra fazer tudo. Tudo. Eu trabalhava de office boy, meus amigos também e a maioria, por incrível que pareça, era de pais separados. E a gente pegava a nossa grana e, ao invés de curtir uma balada que é entrar e só, não podia fazer mais nada porque não tinha muita grana. Então, a gente comprava umas latinhas e saía arregaçando, era a nossa diversão. Era pura diversão, não tinha opção de lazer (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006).

Embora relate a coincidência ou não de serem todos filhos de pais separados, o que não vamos aprofundar nesta pesquisa, Lai relata como, aos quatorze anos de idade,

trabalhando como office boy durante o dia, a pichação se apresentava como um entretenimento pouco oneroso. Segundo Bakhtin (1990, p.109),

o ato de fala, ou, mais exatamente seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como ato individual no sentido estrito do termo; não pode ser explicado a partir de condições psicofisiológicas do sujeito falante. A enunciação é de natureza social.

De modo que, ao falar de si, Lai reflete uma realidade social mais ampla que opera na produção do seu dizer, o fato de a cidade, mesmo grande e populosa, apresentar-se restrita nas suas possibilidades de lazer para um contingente urbano que não possui as condições necessárias para investir nos serviços disponíveis e onde o acesso a esportes, cultura e outras opções de lazer não alcança as periferias urbanas.

Alguns pesquisadores (Abramo, 1994; Vianna, 1997) apontam também que o surgimento de muitos grupos juvenis urbanos, nas últimas décadas, se articula fundamentalmente às dimensões ou redes de sociabilidade, somada à busca de uma certa inovação estética por parte desses grupos, como meio para a elaboração simbólica e crítica de seu tempo. Isto acontece à medida que estas manifestações apresentam-se como uma forma de resposta à organização social que delimita e estrutura o universo juvenil. Muitos almejam uma via alternativa para a construção da identidade, o que muitas vezes ocorre nas atividades de lazer (Magnani, 1996), nas quais encontram espaços para tal manifestação.

Japão igualmente se referiu ao início na pichação como um período de diversão. Havia sido convidado pelos primos que moravam em São Paulo para pichar quando ele fosse para lá visitá-los e, não querendo ir sem nunca ter pegado em uma latinha de spray, começou treinando no papel e depois nos muros do bairro em que ainda mora em Florianópolis. Afirma:

Na época eu não pichava, só fazendo papel. Eu comecei fazendo aqui pra chegar lá não tão sem saber nada. Começamos então, era só zueira, curtição. Não tinha nada sério. Eu era um moleção também, tinha onze ou doze anos (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

Pelas entrevistas, compreende-se que a pichação não surgiu de uma hora para outra na vida desses sujeitos, mas foi se delineando como opção dentro dos contextos em que, de certa forma, ela já era reconhecida ou compartilhada. Japão citou os primos que já pichavam, mesmo que depois tenha me dito que não sabe por que começou a pichar, e Lyn mencionou a pichação como uma atividade do bairro, diz:

Comecei com a pichação, né? Onde eu morava, quando a gente cresceu, a galera cresceu fazendo a pichação que era um negócio do bairro (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

Nos espaços em que viviam, transitavam e partilhavam experiências, a pichação se apresentava como um fato do cotidiano e tornar-se pichador, como para os outros jovens, era tornar-se partícipe de um costume local e identificar-se a práticas sociais específicas de determinados grupos, estabelecendo outras relações com a própria cidade. A pichação fazia parte da realidade vivida, experimentada e ocupada, e a partir dela esses jovens apropriaram-se de possibilidades de ação e diversão no urbano, manifestando-se por meio de intervenções, ditas ilícitas, seus processos particulares de ser jovem e de apreender-se como sujeito cidadão.

Ao mesmo tempo em que o sujeito habita a cidade, a cidade também o habita, ambos constituem-se mutuamente. As vivências urbanas e as relações possibilitadas pela cidade participam do processo de construir-se sujeito nestes espaços, a partir de certas condições específicas de existência. De um contexto mais geral, Lara (1996) situa a pichação na década de 80 como ficando restrita ao público de periferia, aos office boys, bandas e turmas de bairro que buscavam formas de diversão e de identificação grupal.

Contudo, se as condições sociais dos moradores das periferias urbanas constituem-se como condições de possibilidade do tornar-se pichador, uma vez mesmo que a pichação é ali uma atividade reconhecida e, segundo Gitahy (1999), pela qual pode-se expressar o descontentamento social vivido nestes lugares, a escolha de tornar-se pichador e filiar-se a grupos de pichação não está exclusivamente relacionada ao desfavorecimento social experimentado por grande parcela da população brasileira.

Dentro disso, Lai reivindica sua posição de escolha de sua condição quando afirma:

Eu sempre trabalhei mesmo sendo pichador. Tem uma frase que eu gosto bastante que é eu sou vândalo por opção, não por escassez. É por opção mesmo, porque eu quero. Não é revolta (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006).

Ao enunciar que escolheu ser vândalo, porque quis e não por escassez e nem por revolta, defende para si um lugar de sujeito ativo, responsável por suas ações, suas escolhas, e pelo seu modo de existência.

Entretanto, considero que esse mesmo discurso refere-se a um contexto que possibilitou, enquanto materialidade apropriada e significada, a sua escolha. Circunscrita também pela necessidade de, sendo jovem no urbano, agrupar-se a outros jovens, identificar-se e participar de atividades de lazer, onde o tornar-se vândalo, pichador, é também estar junto e, junto com outros jovens, romper com uma dada ordem estética e simbólica dos espaços urbanos, promovendo para si e para seu grupo novos espaços nos quais, ao modificar a realidade vivida, esses mesmos jovens transformaram-se ao mesmo tempo enquanto sujeitos, em devires pichadores, em devires jovens, construindo uma cidade sempre em devir.

O enunciado de Lai também faz um pedido, o pedido de não ser visto como uma pessoa sem qualificação para escolher por condições de vida desfavoráveis ou por carência que o levaram, em uma relação causal e direta, à revolta social. Sempre trabalhou e em casa nunca lhe faltou nada, neste sentido, a pichação se configurou para ele como uma opção de vida deliberada. Um lazer, uma diversão, que o lança no mundo e que, para além do que está explícito no seu enunciado, mas a partir de sua própria práxis, o faz ser apreendido como sujeito de reivindicação, que se implica sim em práticas de revolta, resistindo a uma dada ordem social que organiza o universo juvenil no urbano.

Na medida em que adentram na pichação, à atividade são atribuídos outros sentidos. A diversão não é uma diversão por si mesma, mas porque implica outros afetos, outros sentimentos, apóia-se nestes outros sentidos que vão constituindo o desejo de continuar a pichar e, num momento posterior para a maior parte dos grafiteiros entrevistados, desenvolver o graffiti como uma outra forma de intervenção urbana. O sentido da pichação como diversão precisa ser compreendido, também, a partir de um ato de fala em que o sujeito se revisita no que antes realizava, denotando-lhe um sentido a partir de um outro lugar, o atual lugar de grafiteiro em que os sentidos daquela atividade se reconfiguram na interlocução com os sentidos da atividade atual.

Na seqüência da fala em que se reporta à pichação como opção de divertimento, Lai reitera dizendo que:

Depois, como eu te falei, começou o lado do ibope que é de levantar o nome Nada Somos e vamos mostrar aqui pra cidade a nossa cara. Mostra que tem um monte de

poluição visual aí, McDonalds, Bob's, porque a gente não pode fazer a nossa? Era o grito dos jovens implorando por cultura, arte, era pichação (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006).

Na pichação, há os grupos, *crews* (galeras ou grupo de escritores de rua), os quais os pichadores aderem e a partir das quais o pichar configura-se como uma atividade em que se assina nos muros, paredes, portas, os nomes de suas *crews*. Os pichadores criam letras diferentes para bombardear a cidade com o nome da *crew* a qual pertencem. Quanto mais tal nome aparece, nos lugares mais diversos, inóspitos e difíceis de pichar, mais ibope tem a *crew*. Se, por um lado, Lai reafirma a deficiência no acesso ao lazer, à cultura e à arte; por outro, ele coloca a pichação e as disputas internas por ibope, entre as *crews*, como um movimento de resistência aos modos como os espaços da cidade são utilizados e por quem são utilizados.

“Por que a gente não pode fazer a nossa?” Ele se pergunta porque grandes empresas podem poluir a cidade com cartazes, outdoor's e propagandas na busca de vender mais os seus produtos, e eles, pichadores, não podem preencher a cidade com suas assinaturas. Assinaturas que lhes promovem, porém não resultam no reconhecimento social da maioria da população, das instituições governamentais e dos planejadores e arquitetos urbanos, que partem de princípios padronizantes, homogeneizantes e racionais em relação aos modos de organização e estruturação urbana. Ao buscar reconhecimento dentro de seus próprios grupos, atuando na cidade, reivindicam espaços que também são seus, aos quais pertencem e nos quais afirmam suas próprias existências. Na busca de marcar no espaço a sua própria autoria, e, de certa forma dizer, “eu passei aqui, eu existo e esse é meu grupo”, o sujeito se constitui sujeito agente na cidade, demarcando seus territórios.

Buscar uma forma de reconhecimento que não encontram em outro lugar foi um dos motivos que fez Lui entrar para a pichação. Disse-me que foi *um pouco por influência dos amigos e um pouco por estigma de reconhecimento* (Lui, entrevista realizada em 07/07/2006). Depois, ao falar do graffiti reitera

(...) querendo ou não, o que o grafiteiro também procura é o reconhecimento, que as pessoas vejam o teu trabalho e já saibam que aquele é o teu trabalho (Lui, entrevista realizada em 07/07/2006).

O reconhecimento se define tanto pelo ibope da *crew*, como pelo reconhecimento do trabalho de cada pichador ou grafiteiro, uma vez que cada um cria sua forma singular de fazer a assinatura. Conforme as letras ou cores usadas, são os outros grafiteiros e

pichadores que reconhecem quem fez o trabalho. Muitas dessas letras apresentam-se ilegíveis para quem não faz parte desses grupos. Ao ser reconhecido, o sujeito se reconhece, pois é na relação com os outros que cada ser humano, mediados por essas relações, se apropria dos sentidos do seu fazer e de seu lugar no mundo (Vigotski, 2000a). Mas quando pergunto o que faz ele continuar a grafitar, responde: *O lazer, pra mim é o lazer, é hobby. Faz parte criar* (Lui, entrevista realizada em 07/07/2006).

A procura pelo divertimento e reconhecimento entre os pares não se extingue com o passar dos anos, não se torna algo que faziam quando adolescentes e que depois largaram para fazer outras coisas. A atividade que realizavam tornou-se mediadora significativa para um devir grafiteiro, a partir da qual arranjaram outros modos particulares de ver a realidade e agir nela. Lai, Japão e Lui relataram que não fazem a pichação como antes, optando mais pelas técnicas do graffiti e da forma como este intervém na cidade. Isso foi acontecendo conforme foram desenvolvendo outras técnicas de desenho e aperfeiçoando as letras, e também na medida em que problematizaram a atividade que faziam. Lai e Japão ainda fazem os bombardeios, como dizem, uma forma de expressão típica da pichação, mas no graffiti foram buscando outras possibilidades de se relacionar com o meio urbano.

Depois de terem sido presos e terem que prestar serviços comunitários, Lai e alguns amigos de São Paulo criaram a *crew* “2000 família”, que ele assina aqui em Florianópolis, e a partir da qual passou a desenvolver mais o graffiti. Adaptou as letras que fazia na pichação para o graffiti, na tentativa de fazer uma fusão entre as duas formas de expressão, e começou a trabalhar mais com produções, em muros autorizados ou muros degradados, além de alguns trabalhos junto à comunidade.

Japão e Pablo, ainda quando faziam parte da *crew* de pichadores OSMTR, fizeram um graffiti na pista de skate na frente da qual realizamos a entrevista. Nesta ocasião, depois de aperceberem-se do resultado do trabalho, pois era um graffiti bem elaborado e que se reportava à realidade em que viviam ali na comunidade, começaram a reconsiderar a pichação, procurando por meio do graffiti uma forma de passar mensagens para a sociedade. Depois de dois anos parados por conta de um problema de saúde, os dois criaram a *crew* LD, de Ldrão.

Nesse movimento de passar da pichação para o graffiti, esta ultima descortinava-lhes muitas possibilidades de atuação nos espaços urbanos e, dentro disso, novos sentidos apareciam. O graffiti viabilizou a constituição de novas relações significativas nas quais

estes sujeitos se construíram e se desconstruíram em um movimento contínuo de objetivações e subjetivações. Ao me contarem como o nome Ldrão surgiu, Japão relata:

Ld é a sigla e Ldrão é o nome. Surgiu da gíria que tem na periferia “e aí ldrão”, mas não ligado ao ladrão de roubar, mas de chamar o cara. Daí com tempo veio o conceito de estar roubando um muro. Estar roubando um muro, resgatando e entregando pra comunidade um muro com arte. Pegar um muro vazio, sem nada, e entregar pra comunidade um muro com arte. Muita gente achava que tava ligado ao crime, a única coisa ligada ao crime é roubar os muros (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

O graffiti se apresenta, então, como essa atividade de roubar um muro, resgatá-lo e entregá-lo com arte. Se Lai propunha um questionamento sobre quem seria o dono dos espaços da cidade e por que eles não poderiam pichá-los, Japão propõe o grafiteiro como aquele que rouba os muros para transformá-los com arte, devolvendo para comunidade um espaço revitalizado. Como personagem da *crew* Ld, eles desenvolveram um desenho de um rato e sobre isso Japão conta:

Às vezes a gente é rato também, né? O grafiteiro é considerado um sobrevivente no meio urbano. (...)Quando a gente criou a Ldrão sempre, geralmente, atuar em comunidade, em periferia, resgatando os muros (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

A partir da Ldrão e de que podiam fazer algo mais do que curtir, eles optaram pelo graffiti como uma forma de passar uma mensagem pro-positiva para a comunidade tanto por meio dos muros resgatados como pela mensagem explícita nas próprias produções. O rato, símbolo da Ldrão, representa também o grafiteiro como sobrevivente no meio urbano. Em conversas que tivemos quando fui fotografar o rato desenhado em uma parede no seu bairro, Japão e Pablo reafirmaram essa posição do sujeito grafiteiro, como aquele que precisa estar sempre fugindo da polícia e fazendo sua arte sobreviver mesmo com tantas dificuldades por parte da sociedade.

De fato não seriam os grafiteiros sobreviventes do meio urbano? O graffiti e a pichação não são mesmo concebidos como movimentos de transgressão urbana, nos quais os grafiteiros burlam normas sociais de intervenção nestes espaços? Isso ocorre justamente porque o graffiti e a pichação criticam a estrutura da cidade, suas territorialidades, suas regulamentações, seus espaços definidos de expressão, comunicação e diálogo, e constituem linhas de fuga e resistência dentro das propostas padronizadas, funcionais e restritivas de organização urbana. De acordo com Orlandi (2004) estas atividades

possibilitam novas posições-sujeito no discurso urbano, uma outra narratividade na qual podemos perceber o real da cidade, como espaço de sujeitos e de significantes.

A cidade é o lugar onde o público e o privado, o sujeito e a coletividade, se imbricam, onde as condições, as forças potencializadoras das ações humanas se articulam. Segundo Milton Santos (1996), todo e qualquer espaço é uma manifestação socialmente plena da experiência humana, e, sendo assim, a cidade não pode ser compreendida como espaços físicos apenas, mas espaço de significação humana. Espaço nos quais os sujeitos interagem entre si, com o meio e seus signos, construindo suas próprias maneiras de significar suas vivências e agir a partir delas. Ao resgatar os muros, ao reivindicar espaços de fala e de afirmação enquanto sujeitos que também habitam e vivenciam os espaços da cidade, estes sujeitos grafiteiros produzem novas significações do e no urbano, bem como ressignificam-se a si mesmos como sujeitos possíveis na cidade, sujeitos possíveis no graffiti.

Neste sentido, Lai acredita que por meio do graffiti, da sua criação e objetivação dessa mesma criação em determinados espaços, é possível mostrar a realidade sofrida por ele observada, e pela qual ele intervém no espaço, ressignificando-o e promovendo outras formas de significação para as pessoas que nele vivem. Ao contar sobre a produção do galpão a qual denominaram Jardim das Ilusões, fala:

É porque ali onde o Mosquito mora é o Jardim Atlântico. Então, o que vc vê? ali é a Jamaica. Ninguém trabalha, ninguém faz nada, a molecadinha vai nos pico e os cara fumando²⁵. Então, é uma ilusão aquilo. Eles acham que estão apavorando, mas na verdade estão passando uma imagem nada a ver pra molecada. Por isso usar esse tema porque na verdade é um mundo de ilusões. Por isso a gente achou legal usar esse tema Jardim das Ilusões porque como o nome do lugar é Jardim Atlântico, e porque isso acontece com evidência lá. (...) É o que a gente viu ali, entendeu, a gente viu isso lá. (...) É o que a gente quer que a molecada não queira esse caminho. É fácil. Eu quero ver você ser um grafiteiro, sair pintando, gastar seu dinheiro com pintura porque a gente não ganha grana aqui. Em São Paulo ninguém vai pintar por menos de mil reais ou por tinta. Aqui não, a gente pinta porque a gente gosta, a gente quer levantar o graffiti (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006).

²⁵ Na fala de Lai “pico” se refere a um lugar, um espaço. Neste caso, lugares onde os jovens encontram pessoas utilizando drogas ilícitas como fumar maconha.

Ao atuar no espaço, atua sobre si mesmo, reconhecendo como sua a posição de mudar a realidade, desejar que aqueles garotos não optem por um caminho de ilusões, ao mesmo tempo em que enuncia um nós, nós grafiteiros, essas outras vozes que se implicam na luta pela construção de uma outra realidade social, sem por isso ganhar e com isso valorizando sua própria ação, ação de grafiteiro, levantando a função do graffiti no contexto mais amplo da sociedade.

Se eles nada ganham materialmente, e todos os grafiteiros relatam tirar o dinheiro do próprio bolso para realizar seus graffitis, os graffitis e pichações que realizam propõem muitas reflexões que vai da intervenção nos espaços urbanos e os questionamentos quanto à sua organização, às reivindicações por outras condições de vida da população.

Quando eu pergunto a Japão e Pablo por que eles grafitam, respondem que é para passar informação pra comunidade por meio do graffiti, mas acreditam que o graffiti também

(...) tem que ir no lugar pra denunciar. Faço um Bomb num lugar que tem um problema, chama atenção pra esse problema. Tem esse lado também, apagam o graffiti, mas arrumam o lugar (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

Japão se refere às vezes em que os graffitis e as pichações dele e Pablo chamaram a atenção para espaços degradados na cidade. Nessas falas o graffiti e a pichação ganham também o sentido de protesto social. Dentro disso, mas em uma perspectiva diferente do graffiti, Lyn afirma:

Tens que ver que alguns grafiteiros e pichador dão valor pra coisa ilegal, tem gente que gosta do protesto. Tem gente que não quer se encaixar na sociedade. Eu mesmo, eu faço coisas pra eles pra ganhar dinheiro, mas se eu puder fazer ilegal, fazer o que eu quero e não estar na sociedade nunca (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

E depois,

Eu não gosto de pichar em monumentos e coisa, mas eu to falando mais das pessoas que pagam sapo pra babilônia, para o sistema. É massa tu deixar a conotação de protesto também (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

Todo dizer, mais do que um gesto de linguagem, é um gesto político e ideológico como diria Bakhtin (1990), e na fala de Lyn há uma postura muito clara e explícita do que acredita, de que a pichação e a prática ilegal do graffiti são formas de protestar contra o sistema vigente, na medida em que seus praticantes usurpam espaços privados para intervir

na cidade e reivindicar um lugar de fala, de expressão. O protesto justifica a ação ilegal do grafiteiro e do pichador.

Outro sentido comum do graffiti para esses grafiteiros é, como disse Lyn, (...) *uma forma de intervenção válida como arte* (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006). Lai referindo-se a pichadores que passam para o graffiti também acredita que o graffiti e a pichação são formas de arte:

(...) Tem outros que acabam indo pro graffiti. Tecnicamente, eu acho mais atraente, até para o público. Mas os dois, eu considero como arte os dois (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006).

E quando eu pergunto quem vê o graffiti, para quem ele faz, diz:

Na rua é assim, eu vejo como se fosse uma galeria de arte a céu aberto. É uma arte que não priva as pessoas. Por exemplo, eu quero ir numa exposição de arte aqui, claro que o tiozinho lá da Tapera, as pessoas menos favorecidas não vão nesses lugares, então o graffiti possibilita que as pessoas vejam a arte. É uma tatuagem na cidade. Vejam a arte de graça, que tá ali. (...) Quantos moleques do Monte Cristo vai no CIC ver uma exposição? (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006).

Não quero chegar aqui a uma conclusão se o graffiti é ou não arte, no entanto, estes sujeitos grafiteiros significam o graffiti como arte, arte disponível a todos que circulam na cidade, pública e gratuita, e com essa significação reivindicam um lugar social para o trabalho que realizam. Segundo Bakhtin (1990, p.47),

a classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente.

Assim sendo, quando Lyn enuncia “válida como arte”, ele se coloca dentro de um contexto em que, mesmo sendo a concepção de arte e não-arte bastante arbitrária, a denominação de uma obra como arte recebe um valor social que não ocorre de forma neutra, mas onde se coloca em jogo posturas políticas e ideológicas que, na grande maioria das vezes, atendem os valores de uma classe social que não é a qual pertencem.

Se não podemos afirmar o que é arte e não-arte, ao dizer que o que fazem é arte eles valorizam o seu fazer, dentro das contradições que esse mesmo fazer engendra no

horizonte social mais amplo, apropriando-se de suas atividades mediados por esse sentido e intervindo na cidade a partir dele.

Da mesma maneira, Lai ao perguntar “quantos moleques do Monte Cristo vai no CIC ver uma exposição?” referindo a uma comunidade de baixo poder aquisitivo de Florianópolis e ao Centro Integrado de Cultura (CIC), problematiza as contradições sociais que permeiam o universo da arte. Bem se sabe que a grande maioria das pessoas que frequenta o CIC é universitária ou de classes mais favorecidas socialmente, mesmo que o que ali se apresente, cinema, peças de teatro, shows, exposições de artes plásticas, etc., seja público e para toda a comunidade. No entanto, o que é público nem sempre pode ser acessado por todo o público e não se trata somente do preço dos ingressos, pois afinal há exposições gratuitas, mas fundamentalmente do espaço simbólico, signo ideológico que é o próprio CIC, no qual circula uma parcela específica da população. Dentro disso, Lai significa o graffiti como uma arte que não priva as pessoas.

Japão faz uma ressalva em relação ao status de ser artista:

Não gosto muito daquele status de artista, muitos cara de galeria “eu sou artista e tal”, é como qualquer outro. Se um moleque tivesse começado a pintar desde cedo, ele ia estar que nem nós. Não é uma questão de dom ou de...é de praticar mesmo. Eu encaro como arte, mas não como status de artista. A gente valoriza sim, às vezes um graffiti vai pra uma galeria de arte, a gente aceita, acha legal, só que mantém na origem do graffiti não querendo se moldar só pra entrar na galeria (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

Japão, de certa maneira, enuncia os valores que tangenciam a produção criativa na sociedade e possibilita o questionamento da “aura” do artista. Segundo Benjamin (1996), com o advento da sociedade moderna burguesa, a obra de arte passou a ser apropriada pelo seu valor de distinção social, contribuindo para colocar num plano à parte aqueles que podem aceder à obra autêntica. A experiência da obra de arte era, então, condicionada pela sua “aura”, pela reverência e distância que impunha, como objeto único, ao observador. E o artista, por sua vez, era considerado como sujeito possuidor de um dom, também único, capaz produzir obras originais. A criação artística apresentava-se vinculada a uma “necessária” individualidade da obra de arte que evocava a presença de um sujeito transformado em autor.

Em seu texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, Benjamin (1996) discute as novas potencialidades artísticas em sua dimensão política e enfoca como

a reprodução de obras, via novas técnicas, principalmente por meio da fotografia e do cinema, tornou o acesso a obras de arte mais democrático, contribuindo para uma politização da estética, uma vez que, para o autor, o importante não é o consumo da arte e sim o gozo da experiência estética.

A “aura” da obra de arte e do artista estava tangenciada pelos valores de uma dada ordem social, cuja separação das demais produções humanas era balizada, assim, por concepções de estética e de criatividade que se assentavam na crença do dom inato da criação e do artista como um mito. A vivência estética estava, por sua vez, eminentemente relacionada a esses objetos artísticos únicos e distantes da experiência cotidiana das pessoas. Estas concepções implicaram-se profundamente nos modos como a produção criativa, estética, foi apreendida pela sociedade, repercutindo em sentidos que atravessavam os sujeitos na experiência pessoal dos objetos materiais.

Neste sentido, em sua enunciação, Japão problematiza a criação, particularmente a criação no graffiti, como atividade potencial de qualquer sujeito dentro de certas condições de vida. Traz outras concepções de criatividade e viabiliza a discussão de que a expressão estética circunda diferentes esferas da vida cotidiana, questionando agrupá-las a valores estanques e sacralizados.

Japão faz uma advertência, também, em relação ao graffiti que perde suas qualidades quando apropriado pela cultura dominante, perdendo suas características de arte de rua. Põe em questão um processo de apropriação do graffiti que vêm ocorrendo nos últimos anos principalmente pela mídia. Segundo Schlecht (1995), desde a década de 1990 a mídia brasileira vem promovendo o graffiti como arte e em decorrência disso o capital tem incorporado o graffiti em galerias, realizando grandes exposições de arte com graffiti, e, mas do que isso, utilizando os símbolos, os códigos e a linguagem do graffiti, subvertendo uma expressão eminentemente marginal e transformando-a em produto comercial. Até que ponto o graffiti deixa de ser graffiti quando sai das ruas? Ou então, ao ser incorporado ou apropriado a uma lógica mercantil, perde sua dimensão de protesto?

Mais do que um conjunto de técnicas e procedimentos, o graffiti é uma intervenção urbana e o suporte da sua atividade é a cidade. Dentro disso, a fala de Japão nos remete a um novo contexto social em que o graffiti está passando por vários processos de apropriação cultural no qual esse fenômeno vem sendo “domesticado” e a partir do qual muitos grafiteiros têm optado por um graffiti mais comercial, deixando de atuar nas ruas ou mesmo moldando o graffiti para uma linguagem mais vendável. Por isso a maioria dos

grafiteiros entrevistados não gosta do graffiti comercial ou se coloca de forma um tanto reticente quando se refere a isso, o que discutiremos mais quando falarmos da relação do graffiti com a cidade. De maneira geral, o graffiti comercial é aceito por eles como uma forma de ganhar dinheiro para continuar pintando e fazendo graffiti nas ruas. Lyn e Ner deixam claro nas entrevistas que não gostam do graffiti comercial, apenas o praticam para conseguir dinheiro para investir em materiais.

Talvez mesmo por isso, em outro momento Japão afirme ainda que a arte do graffiti, para a Ldrão, precisa ser uma arte engajada com a comunidade. Diz:

Eu respeito a opinião de cada um, mas no caso da Ldrão graffiti só pela estética pra gente não tem valor. Fazer um boneco nas cores que estão na tendência, ficou legal, ficou bonito, mas pra gente não cabe isso aí. Eu até respeito e admiro quem faz, eu até estímulo a fazer, mas pra nós não cabe (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

No entanto, Lyn traz outra questão:

Tem grafiteiro que só quer fazer o seu graffiti e ta aí para as pessoas tratarem como quiser.(...) quer apenas fazer o seu rolê (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

Lyn gosta de fazer o seu graffiti sem se preocupar com temas ou outras questões. Conta que gosta de sair e fazer o que quiser, como quiser e quando quiser.

Eu não tenho nenhum contexto, assim, dentro da minha arte de empregar uma “parada” assim, tipo: tem um em Floripa que ta pregando a revolução. Eu já não tenho muito essa parte, não me prendo a temas. Eu gosto de fazer a minha arte. Gosto de fazer Bomb. Gosto de pintar minhas letras, mas tem por trás de tudo isso, tem um causa; tem uma coisa assim; tem uma pressão. Como eu te falei, cada um pinta a sua bandeira. Eu até hoje, eu tenho na minha cabeça por que eu gosto também, sempre gostei de graffiti, mas até então o que me levou a fazer graffiti foi a falta de oportunidade no meu bairro. Eu sempre morei em bairro mais humilde e onde não me era oferecido área de lazer, não me era oferecido coisas, assim, que eu pudesse ocupar meu tempo e um dia largaram um galão de tinta na mão e eu saí na festa. Saí descontando a adrenalina. Eu não sei o que diria, mas eu acho que se nessa idade tivessem me oferecido uma “parada” melhor para ocupar meu tempo, talvez, talvez, de repente, se não me engano, eu poderia não estar pintando (Lyn, entrevista 04/04/2006).

Quando eu pergunto se hoje ele largaria, responde:

Não, hoje eu não largo. Não porque é o que eu gosto. Já tentei de tudo, já tentei jogar bola, já tentei tudo, mas agora foi no graffiti que eu me encontrei (Lyn, entrevista em 04/04/2006).

Por um lado, Lyn enuncia claramente as condições sociais determinantes para o tornar-se sujeito grafiteiro, a falta de oportunidades no bairro, e até cogita com dúvidas não estar pintando se lhe tivessem oferecido outros ensejos para que ocupasse o seu tempo. No entanto, se o tornar-se grafiteiro decorreu desse contexto singular, o continuar a grafitar perpassa por outros sentidos, a partir dos quais não se vê em outra atividade, não se apreende não sendo grafiteiro. No graffiti encontrou-se sujeito possível.

Por outro lado, Lyn refere-se ao graffiti, não pela mensagem que veicula, mas onde ele faz o que quer, como quer, e o grafiteiro como aquele que quer apenas fazer o seu rolê. Embora próximo do que Lui afirmava sobre o graffiti como meio de lazer, como um hobby, o seu discurso desliza para um outro sentido do graffiti, no qual esse não precisa passar uma mensagem para a sociedade de forma explícita.

Ao dizer “*mas tem por trás de tudo isso, tem um causa; tem uma coisa assim, tem uma pressão*”, e depois disso falar das condições do lugar onde morava, Lyn enuncia o graffiti que passa a mensagem por si só, o próprio graffiti na cidade. No seu discurso, o graffiti pode ser compreendido como uma atividade que por sua própria forma de intervenção – e Lyn prefere o graffiti mais *Bomb*, letras com poucas cores e pouco rebuscamento estético que se faz mais rápido – a partir do suporte que utiliza, as ruas, na cidade, passa a mensagem daquilo que leva os sujeitos a grafitarem: determinadas condições de vida de uma parcela da sociedade brasileira, e eu diria grande parcela.

Por trás dos seus graffitis sem temas sociais explícitos, há um causa, há uma pressão. Eu diria que não por trás, mas na frente de tudo isso, os próprios graffitis, apreendidos como signos ideológicos que se inserem no discurso ideológico da própria cidade, nas contradições que este movimento engendra na ordem simbólica vigente nos contextos urbanos nos quais o graffiti é ainda uma prática ilegal, ele passa a sua mensagem. E as mensagens certamente podem ser diversas, desde afirmar à sociedade a sua existência como sujeito, a mostrar à mesma que na cidade nem todos possuem as mesmas condições.

Outros sentidos trazidos pelos grafiteiros são a adrenalina e visibilidade da atividade, possibilitando mais impacto social. Ner fala que

Normalmente na noite a adrenalina é sempre maior e os caras tem que saber controlar. E eu, graças a Deus, consigo controlar a adrenalina. É legal, é um pouco mais arriscado que de dia, em compensação o impacto é bem mais visível que de dia. Outro dia tu ta passando de ônibus ali e não vê nada, mas tu vai passar amanhã e vai ver uma parada grafitada (Ner, entrevista realizada em 04/04/2006).

Adrenalina que para Lyn foi uma forma de se expressar que ele não encontrou em nenhuma outra atividade quando jovem. Adrenalina de pintar de noite e sair na correria quando aparece um policial. Adrenalina que até eu vivi quando fui acompanhar os grafiteiros na atividade no “Valão”, entrar dentro da rede fluvial pulando uma altura de dois metros e ficar lá no meio do esgoto de uma rede poluída, e depois sair correndo para dentro do carro porque alguém havia ligado para a polícia quando os meninos pichavam a parede de um prédio no final do trabalho. Escrevi no caderno de anotações:

Que sufoco aquela correria, mas me deu uma sensação estranha. Senti-me vitoriosa mesmo sem ter feito nada e só observado. Será que senti a mesma euforia que os meninos quando, imagino, chegam em casa sabendo que ninguém os deteve depois de pichar a parede e pintar no Valão? Será isso o que os instiga a grafitar? Será interagir com a cidade a seu modo e ver o fazer reverberar nas pessoas das mais diversas maneiras, estéticas ou não? (Caderno de anotações, dia 27/05/2006).

A base do processo criador no graffiti se sustenta dentro de condições concretas e materiais em que a consciência adquire forma. O sujeito nela se implica como sujeito inteiro, corpo-consciência, mediado não só por relações cognitivas, mas fundamentalmente por emoções e sentimentos. A adrenalina a que se referem denota todo um corpo-grafiteiro implicado no movimento de criar, corpo afetado que se lança no mundo, corpo mediação da atividade, corpo pelo qual o sujeito se objetiva e se subjetiva e cujas sensações imbricam-se na constituição de novos sentidos do corpo em devir. As emoções vividas pelo corpo e no corpo possibilitam a atividade criadora, na medida em que se tornam constituidoras de um fazer-se sujeito grafiteiro, servindo como material de base para novas elaborações intrapsíquicas, objetivadas nos produtos da imaginação e fantasia.

De modo geral, o tornar-se grafiteiro decorreu de condições de vida nas quais, para a maioria deles, a pichação se apresentava atividade cotidiana, impressa nas vivências urbanas que compartilhavam com amigos da juventude. Da pichação ao graffiti, da busca por diversão, lazer, a novas formas de lazer e diversão, sentidos outros se apresentaram. No graffiti alguns buscam a liberdade de fazer o que querem e como querem, e outros buscam passar informações para a comunidade por meio do conteúdo dos graffitis. Ambos comunicam-se pelo graffiti e o utilizam-no, talvez como diria Japão, como uma ferramenta a partir da qual fazem valer um lugar na sociedade, fazem-se vistos, ouvidos e fazem ver e ouvir.

1.2 ENTRE O GRAFFITI E A PICHANÇA, UM VÃO. OUTROS SENTIDOS INTERCAMBIANTES.

Entre o sim e o não, há um vão. Trago outra vez o espaço do entre, entre o graffiti e a pichança não há uma postura determinista, há modos e modos de se colocar na cidade. De se fazer falar e ouvir. Pergunto, pois, como os grafiteiros se compreendem nesse vão? No abismo dos muitos possíveis que cada uma dessas posturas e atividades promove, mesmo apresentando-se, muitas vezes, tão semelhantes?

Os sentidos do graffiti apresentam-se amalgamados com os sentidos da pichança, são atividades que se constituem conjuntamente e, na medida em que os sujeitos se objetivam por meio delas, ambas participam dos modos como eles se compreendem como sujeitos possíveis, a partir dos sentidos que as conotam. Aqui outros sentidos se apresentam, descortinados pelo movimento de diferenciar o graffiti e a pichança, ou nos modos como essa diferença se coloca para os sujeitos.

Em todas as entrevistas, houve um momento em que sempre achei necessário fazer as perguntas: qual a diferença entre graffiti e pichança? Você acha que tem diferença? O que é para você cada uma destas atividades? Por um lado, havia uma dificuldade minha de entender a diferença e no que ela se respalda, tendo em vista que em muitos momentos os entrevistados se reportavam às duas atividades, faziam as duas. Não seria tudo graffiti? Eu poderia, então, entender o graffiti como uma forma de manifestação urbana que engendra a pichança. Por outro lado, percebia uma certa intenção desses sujeitos investigados se diferenciarem em relação a estas mesmas atividades. Recordo de Lui me contando que tem grafiteiro que não picha e também não pinta em muros não autorizados. Depende de grafiteiro para grafiteiro.

Lembro, também, daquele primeiro contato que fiz e no qual conversei algumas coisas com grafiteiros que não cheguei a rever. Anotei o seguinte:

De acordo com a conversa que tive com alguns grafiteiros de Florianópolis, o graffiti parece ser para eles uma evolução da pichança, mas que esta também é graffiti e que ambas são um ato de vandalismo e transgressão e não arte. Quanto a essa questão de arte e não arte, muita coisa precisa ser investigada porque muitas

vezes deixam claro ser o graffiti uma espécie de arte urbana, mas afirmam o fato de o graffiti ser antes de tudo vandalismo (Caderno de anotações, dia 20/07/2005).

De lá pra cá, apropriei-me do graffiti por meio de outros grafiteiros e em outros espaços, ampliando algumas dúvidas e buscando respostas para muitas outras. No entanto, longe de querer discutir se uma ou outra atividade se adequa ou não ao campo das artes, sempre me pareceu que o graffiti e a pichação localizam-se no Brasil, o que não ocorre em outros países nos quais os dois tipos de intervenção urbana são graffiti, em um lugar de fronteira, boardline no espaço urbano.

Um vão que parece se afundar ou atenuar conforme a atividade é conduzida por seus agentes. O que caracteriza um graffiti ou uma pichação? O graffiti em local ilegal é graffiti ou pichação? Mas é vandalismo? De fato há maior preocupação estética no graffiti do que na pichação? O que dizem os grafiteiros entrevistados acerca disso e como estabelecem suas práticas?

Se aparece nas entrevistas uma diferença conceitual entre graffiti e pichação, alguns grafiteiros entrevistados são, de certa forma, também pichadores e costumam colocar seus *tags* em diversos locais da cidade, mesclando as duas atividades. As *tags* são assinaturas de grafiteiros ou suas *crews* que caracterizam o tipo de intervenção realizada na pichação, cujos grafismos foram, a princípio, influenciados pelo movimento de graffiti norte-americano. Aos poucos os pichadores brasileiros desenvolveram estilos de letras e modos de atuação na cidade extremamente diversificados, tornando a estética própria da pichação no Brasil reconhecida no mundo inteiro (Manco, Art & Neelson, 2005).

Por vezes, antes ou depois de uma produção²⁶ em graffiti, os grafiteiros aplicam algumas *tags* nas paredes, muros, latas, portas, etc. Foi o que pude observar quando acompanhei e filmei a atividade dos grafiteiros no “Valão”. Na ida para o trabalho, quando atravessávamos as ruas do centro da cidade para chegar na avenida Hercílio Luz, os grafiteiros pegaram vários canetões e spray e foram fazendo os *tags* em espaços vazios nas paredes de prédios e estabelecimentos comerciais. Tudo muito rápido, olhando para os lados para ninguém ver, todos ao mesmo tempo fazendo o seu. Após o término da

²⁶ Quando falo de produção em graffiti refiro-me a um modo de intervenção específica da atividade na qual os grafiteiros realizam o trabalho com mais tempo, produzindo graffiti mais elaborados, muitas vezes maiores e com mais cores.

produção, o mesmo ocorreu. Alan fez um *tag*, assinando o seu nome, em uma das laterais de uma pequena passarela que liga as duas calçadas que margeiam o rio (o próprio “Valão”) e depois na parede de um prédio em frente, na qual os primos (Me e Bi) também assinaram o nome da sua *crew*, BAC.

Segundo Japão a atividade ilegal, rápida e com pouca elaboração, como o *Bomb* ou os *tags*, apresentam-se como uma espécie de recompensa da produção:

O Bomb mesmo é a recompensa por aquilo que a gente produziu, por aquele trampo, ‘agora vamos dar uma bombardeada’. Se tu vais pra produção e não fizer um Bomb no caminho, já ta faltando alguma coisa e vejo que isso é importante por isso eu continuo até hoje. (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

Outras vezes é uma forma de mostrar pra cidade que a cidade não pára e que se alguém disser “aqui neste muro não cabe um graffiti”, o grafiteiro vai lá e bombardeia o muro só pra poder mostrar que não adianta frear o movimento, que ele acontece.

E assim, eu procuro muros autorizados claro, mas se não tiver eu vou fazer do mesmo jeito. Eu gosto bastante quando o cara, por exemplo, vai pedir um muro e o cara não deixa, te inibe, eu acho legal você ir lá depois e meter um Bomb pra ele ver que não adianta cara. É legal isso daí porque os caras querem frear a arte, querem frear isso, deixar a parede lá, branca, intacta, destruída, sendo que a gente pode mudar a aparência local. Até conscientizar, passar uma mensagem, mostrar um trabalho legal (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006).

De certa forma, os grafiteiros também se reconhecem no reconhecimento que a pichação feita no Brasil tem pelo mundo a fora. Ner, por exemplo, quando eu pergunto qual a diferença entre graffiti e pichação, conta:

São coisas distintas porque muita gente não sabe, mas assim como o carnaval, o samba, a pichação é um negócio nosso, nacional. Tu vai para os Estados Unidos e tu não vê o que tu vê no Brasil. Tu não vê prédio de quarenta andares ser pichado no último andar. É um negócio totalmente nacional, é nosso, é brasileiro e é bem distinto do graffiti. Como eu posso dizer, mas tem o mesmo sentido, o mesmo protesto, tanto que a pichação é um negócio da época da ditadura militar. Só que a pichação que era feita nessa época não condiz com a que começou de 90 para cá. É diferente, mudou totalmente. (...) O graffiti

começou em meados de 70 nos Estados Unidos, tem mais ou menos a idade da pichação, da pichação que eu te falei de protesto, da ditadura, porque hoje em dia é de 90 pra cá (Ner, entrevista realizada em 04/04/2006).

Ao mesmo tempo em que Ner denota um reconhecimento da pichação como um produto nacional, singular da cultura urbana brasileira, também identifica a diferença entre graffiti e pichação, embora não afirme no que essa diferença se estabelece em relação aos produtos ou aos processos de criação de ambas atividades, mas em relação aos fatos históricos que as distinguem e igualmente as aproximam. Percebe-se uma apropriação, por parte do interlocutor, de discursos que circulam em diversos meios de comunicação acerca da história particular do graffiti e da pichação no Brasil, fatos apontados por diversos autores (Ramos, 1994; Lara, 1996; Gitahy, 1999, Lodi, 2003), e que respaldam o discurso de Ner sobre a diferença entre uma e outra atividade.

Em seguida, ao perguntar se ele faz isso, as pichações, responde-me:

O meu graffiti fica mais restrito pro lado das letras, Bomb assim. Eu gosto mais da origem como Bomb, bastante vandalismo. Eu curto mais esse lado (Ner, entrevista realizada em 04/04/2006).

Se em um primeiro momento apresenta um discurso que evidencia existir uma diferença entre graffiti e pichação, ao me falar de sua preferência, da sua prática no graffiti, Ner parece se posicionar exatamente em um dos pontos na qual essas atividades se imbricam, mas não as diferencia de todo, a intervenção ilegal, rápida, na qual não há tempo para maiores elaborações da imagem que se faz e que, portanto, possibilita que o produto do seu trabalho se assemelhe ao produto das pichações. Tanto o graffiti quanto à pichação podem se caracterizar como formas de intervenção urbana ilegal, aquelas que não pedem para passar e acabam, muitas vezes, estando relacionadas ao vandalismo. Neste sentido, o grafiteiro e o pichador querem assinar sua *crew*, colocar seu nome, ou fazer valer a sua escrita, o seu estilo, tornando-se visíveis no mundo das impessoalidades urbanas.

De todos os grafiteiros que conheci, Lai foi o que mais atuou como pichador e por mais tempo em São Paulo, onde as gangues de pichação são muitas e em suas disputas querem o poder do reconhecimento, de estar em todos os lugares, em mais lugares possíveis, nos mais diversos. Lá, participou de uma *crew* de pichadores chamada “Nada Somos”, se autodenominavam alpinistas urbanos, referindo-se a um movimento da segunda escola da pichação que buscava sempre os lugares mais altos da cidade. Diz:

Antes eu fazia mais vandalismo como eu já te falei. A gente gostava bastante de pichar no alto que era meio que uma disputa a pichação, né? (...) O importante, o foco do pichador é o ibope (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006).

Pergunto-me se não seriam os objetivos implicados nestas atividades que os sujeitos realizam na cidade um dos aspectos que distingue o graffiti da pichação. A formação de grandes grupos de pichadores, almejando um reconhecimento advindo da quantidade e qualidade de lugares em que inserem os nomes de seus grupos, e uma outra forma de expressão estética, parece se diferenciar dos modos como os grafiteiros atuam nos contextos urbanos e se relacionam com eles e entre si.

Dentro da disputa, a procura do reconhecimento pela *crew* e pelos pichadores que inovam ao procurar os lugares, não só mais altos, mas também os mais perigosos, leva Lai afirmar que (...) *eu considero o movimento mais underground que existe na face da terra, a pichação* (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006). Para Lyn e Ner o graffiti também pode ser *underground* quando realizado nos becos, valas, túneis, muros destruídos, portas de ferro. *Underground* significaria, então, a pintura no subterrâneo, no suburbano, nos lugares ocultos da cidade, no silêncio da noite. E depende, para eles, da atitude do grafiteiro, suas formas de expressão.

Atitude e expressão. Cada um tem a sua atitude. Como eu te falei, tem gente que só grafita produção, autorizado, com bastante tinta, com tema ou sem tema. Tem gente que só grafita na rua. Tem que gente grafita os dois. Tem gente que só picha, daí mais vandalismo. Eu, pra mim, vejo a pichação como “street art”, dependendo do lugar. Eu, por exemplo, não picho na casa da tiazinha. Eu já procuro pichar no valão, uma coisa mais “underground” (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

Lyn não somente reconhece distintas posturas dos grafiteiros em relação ao trabalho no graffiti, como qualifica a pichação como uma forma de arte de rua, se feita em determinados lugares. Enuncia-se, também, como pichador, porém, um pichador, ao contrário do que socialmente se afirma sobre a pichação, que não picha em alguns lugares e prefere aqueles, denominados por ele, como *underground*. Segundo Ramos (1994), os grafiteiros costumam se preocupar com o lugar no qual intervém, diferentemente dos pichadores para os quais importa o protesto e a transgressão, o que Lyn denota ao falar que não picha, por exemplo, na casa da “tiazinha”. Outros grafiteiros, durante as entrevistas, mesmo quando estavam falando dos momentos em que pichavam, fizeram algumas ressalvas acerca dos seus lugares de atuação. Estes, geralmente, não picham muros ou

paredes recém pintados pelos proprietários ou monumentos públicos, a não ser que tenham um objetivo de protesto preciso que incluam esses lugares, tornando-os alvos da pichação.

Segundo Lyn, a pichação e o graffiti partem da mesma essência, a intervenção ilegal. Quando eu pergunto qual a diferença entre as duas, afirma:

Na essência, no começo, é a mesma coisa porque a pichação e o graffiti ilegal, vai muito disso aí, da ilegalidade porque a pichação é ilegal, é intervenção urbana. Se você fizer um graffiti ou uma pichação num lugar ilegal eles ficam muito parecidos não no estilo, mas na intervenção social (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

O fato de o graffiti e a pichação utilizarem o mesmo suporte para suas atividades, a cidade, dialogarem com o espaço como formas de intervenção social e urbana, geralmente ilegal, dificulta a intenção de diferenciá-las e possibilita hibridizações e semelhanças diversas, bem como que os próprios grafiteiros se apreendam como grafiteiros que também fazem pichações.

No entanto, Lyn enuncia uma diferença que se respalda no estilo. Pergunto-me se o discurso de Lyn vai de encontro com o que Ramos (1994) afirma ser um dos elementos que distingue a pichação do graffiti, a linguagem utilizada. O estilo a qual Lyn faz menção é o da elaboração das letras, o tempo exigido para o trabalho e rebuscamento da pintura, ou seja, o modo como o sujeito se insere nos espaços urbanos e intervém neles, assim como o estilo mesmo das letras. No graffiti parece haver uma outra preocupação estética com o resultado do trabalho e com o espaço. Não por acaso o tempo exigido para um graffiti, usando mais cores e fazendo os contornos é maior, o que não é comum na pichação.

O que não quer dizer que no graffiti só há imagens com ilustrações e desenhos figurativos e na pichação mais as letras. No decorrer das entrevistas, esclareceram-me que no graffiti há letras e personagens, letras que ganham uma forma singular, passam por um processo criador específico. Porém, na pichação não se faz qualquer letra, são igualmente letras estilizadas, criadas para produzir o reconhecimento da *crew*. Neste sentido, problematiza-se a diferença entre graffiti e pichação e trago aqui as discussões que a autora Célia A. Ramos colocou no momento da qualificação da pesquisa, contrapondo-se ao que consta em seu livro *Grafite, pichação e cia.* (1994), pois se na pichação parece não haver preocupação com os rebuscamentos, contornos, fundos e cores da imagem, a imagem

produzida também passa por um processo criador singular, envolvendo uma percepção estética por parte de quem as cria e de quem as contempla, impondo, na mesma medida, uma estética outra aos contextos urbanos e para seus transeuntes, que muitas vezes as percebem como letras sem significado, rabiscos na parede.

O aparentemente sem significado, significa o urbano, impõe-se como signo urbano, ideológico, irrompendo com as formas cristalizadas de se comunicar e se expressar nestes espaços. Para os pichadores, que passam por um processo de iniciação no próprio movimento, aprendendo a fazer as letras e decodificá-las, essas palavras também significam, referem-se às suas *crews*, a sua existência, a suas escolhas, a tudo que a ordem simbólica dominante na cidade não viabiliza, renega, esconde, oculta. Retomo a pergunta de Lai: por que a gente não pode fazer a nossa? A discussão estética no urbano implica, fundamentalmente, em uma discussão ética em relação aos modos como os espaços da cidade podem ser utilizados e por quem. Da mesma maneira, dizer que no processo de criação na pichação não há preocupação estética com o resultado do trabalho ou com o espaço no qual a pichação é colocada, pois o espaço também não é qualquer um e sim aquele que faz sentido ao pichador e aos seus objetivos, é produzir efeitos de sentido, portanto, ideológicos, que vão de acordo com uma estética-ética dominante nos contextos urbanos.

Dentro disso, quando pergunto a Lui se eu poderia diferenciar a pichação do graffiti por este último utilizar mais personagens, diz:

Essa pode ser uma das diferenças, mas dentro da pichação também tem o conteúdo artístico pela variação das letras. Uma crew faz letras diferentes das outras. O pessoal se identifica pelas letras, variedade de letras, a dificuldade do lugar. Cada um tem os seus méritos. Eu acho que dentro da arte deveria ser considerado como arte, até porque é uma expressão e uma expressão artística que o cara se utiliza de um espaço e de material para poder passar a mensagem dele. Pra mim a relação do graffiti com a pichação seria essa, o graffiti e a pichação estão altamente envolvidos assim. Os dois estão na mesma árvore, porém são de conteúdos diferentes. Pichação estaria mais voltada ao protesto, até porque tecnicamente não é uma coisa que todas as pessoas gostam. O graffiti não, o graffiti já é uma coisa mais artística, mais elaborada e também passa mais clareza, passa uma mensagem melhor para as pessoas que não conhecem ainda o graffiti.

O graffiti tem um caráter mais amplo, mais aberto, não é tão mal visto. A pichação já tem mais esse caráter, um caráter de protesto e é um pouco mais mal vista pela sociedade (Lui, entrevista realizada em 07/07/2006).

Lui produz um discurso afirmando, por um lado, que as duas têm conteúdo artístico; por outro, que elas se diferenciam justamente porque uma tem e outra não esse conteúdo, a pichação estaria mais para o protesto e o graffiti seria algo mais elaborado, portanto, artístico. Esse enunciado um tanto confuso de Lui deixa clara a dificuldade de estabelecer uma diferença entre graffiti e pichação a partir de qualquer colocação acerca de na pichação não haver preocupação estética. Compreendendo sua fala no contexto da entrevista e do conjunto de conversas travadas no decorrer da pesquisa, quando Lui se refere ao conteúdo artístico da pichação, a identifica como uma atividade na qual há uma criação e pela qual o sujeito busca se expressar por meio do material num determinado espaço, porém, o seu modo de intervenção mais restrito quanto à elaboração do produto e o desagrado consequente que causa às pessoas, a qualifica como protesto e vandalismo. No graffiti, por sua vez, há uma elaboração que tange a clareza e a mensagem que transmite, aproximando-se da arte por meio de sua linguagem.

Qualquer busca de uma diferenciação estética entre graffiti e pichação não pode significar a pichação como uma atividade onde se faz qualquer coisa. Afinal, as letras passam por um processo singular, único, de invenção. Estilizadas, possibilitam a diferenciação de um e outro pichador e que vem qualificando a atividade no Brasil. E se o lugar, aparentemente, é qualquer um, está ao juízo do pichador, o lugar é justamente aquele capaz de causar impacto, de produzir efeitos a quem passa e a quem se considera proprietário do espaço. Neste sentido, a pichação e o graffiti desprivatizam, tornando públicos alguns espaços da cidade.

Lyn e Ner contextualizam a pichação como uma atividade nacional, que começou com a intenção do protesto por volta da década de 60. Deste protesto, a escrita de rua teria passado, segundo Lai, por um processo de evolução. Japão e Pablo também consideram o graffiti como a evolução da pichação e sua decorrência, a evolução da escrita de rua. Neste movimento, o graffiti tornou-se algo mais elaborado, exigindo outras técnicas.

O pichador vai na casa de tinta e compra três latas de spray: uma prata pra pegar a porta, uma preta pra pegar lugares claros. O estilo da pichação é uma letra reta sem preenchimento, sem nada, só um risco e define a letra no estilo dele e pronto. Já o

graffiti não, tem todo um processo. Você põe o látex, faz um esboço, preenche, detalha, sombreia. Você faz um fundo (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006).

Lai acredita que fazer pichação é até mais lucrativo porque vai menos tinta e menos tempo. Para Japão estes procedimentos do graffiti, enunciados acima por Lai, provocam uma diferença estética clara,

Esteticamente a diferença é clara né. Na pichação é só risco, traço, usando uma única cor e no graffiti é mais colorido e mais elaborado, mas hoje já está surgindo o “grapicho”, que é junção dos dois. Querendo ou não, o tipo de pichação que tem hoje no Brasil é o Tag reto e no caso ele é criação nacional. A tag já é mais um estilo norte americano. A gente quer puxar mais para o brasileiro, então, está surgindo o grapicho. Os graffitis mesmos estão vindo influenciados pela pichação, por isso que eu te digo que a diferença é mais estética (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

Japão afirma que a diferença é mais estética e se refere a alguns novos graffitis, os grapichos, que mesclam as duas atividades. Considera, contudo, que a pichação, tipo tag reto, é um produto nacional e que os graffitis são influenciados pelas inovações da pichação. De certa forma, o que Japão possibilita problematizar em sua fala é que essas duas formas de intervenção urbana se hibridizam e se constituem mutuamente. Em seguida aponta:

Antigamente até se falava muito da diferença. Hoje em dia a gente costuma falar que está tudo junto, não tem muita diferença. Varia de pessoas, só que eu busco defender a pichação na questão do nacional. Em São Paulo é bem valorizado. A pichação mais evoluída, um pouco mais trabalhada, mas dentro da pichação mesmo. Aí a pichação mais profissional, vamos dizer (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

A partir das entrevistas com os grafiteiros, percebe-se que, ao mesmo tempo em que afirmam haver uma diferença entre graffiti e pichação, constituem-se como grafiteiros na interlocução com os diversos sentidos apropriados acerca da pichação, muitas vezes atuando também como pichadores ou em uma prática de graffiti que muito se assemelha à pichação. Mesmo que a diferença esteja explícita no discurso, não significa que seja simples estabelecer a partindo do produto destas atividades ou do modo como os grafiteiros intervêm nos espaços urbanos.

Entretanto, entendo que os grafiteiros denotam uma distinção em relação à linguagem utilizada no graffiti e na pichação, produzindo produtos estéticos diferentes dos pichadores. Decorre disso que os processos de criação envolvidos nestas atividades

também se apresentam diversificados, na medida em que os grafiteiros procuram criar imagens usando outros elementos para sua elaboração, assim como valorizações particulares, muitas vezes díspares, destas mesmas práticas por parte da sociedade, cujos produtos materiais estão, enquanto signos urbanos, inseridos no campo de disputas ideológicas.

De fato, embora ambas sejam formas de intervenção urbana e a cidade seja os seus suporte, os objetivos destas práticas igualmente se diferem, bem como as relações tecidas entre os sujeitos, deles com esses objetivos e com a cidade. Por vezes, a linha tênue que pode separar o graffiti da pichação perpassa pela legalidade e ilegalidade do trabalho ou, mais precisamente, pelo tipo intervenção realizada. Dificilmente uma obra mais elaborada, com cores diversificadas, contornos e fundos é confundida com a pichação, no entanto, o movimento de graffiti não se qualifica apenas por produções ou atividades autorizadas. Neste sentido, muitos grafiteiros seriam também pichadores se considerarmos apenas o produto da atividade e não todo o contexto no qual o próprio sujeito está inserido.

No Brasil, o graffiti seguiu um caminho diferente da pichação e sua história está marcada por artistas plásticos que introduziram novos elementos a essa prática, embora percebamos que, atualmente e especificamente em Florianópolis, não há necessidade de pertencer à área das artes plásticas para fazer graffiti. Por um lado, muitos grafiteiros aprenderam sozinhos e entre eles técnicas e procedimentos mais elaborados de graffiti. Por outro, as pichações de hoje são produções extremamente precisas e as suas letras estilizadas podem ser compreendidas como expressões estéticas no urbano. Se os grafiteiros designam diferenças entre graffiti e pichação, elas são, contudo, linguagens intercambiantes e se desenvolveram e ainda se desenvolvem de maneira interdependente.

1.3 PROCESSOS DE CRIAÇÃO: a invenção da imagem a partir da realidade vivida.

A atividade criadora no graffiti certamente está implicada pelos sentidos que o seu fazer engendra nos contextos urbanos em que atuam. A cidade, suas ruas, muros e paredes, apresenta-se como o suporte para o desenvolvimento do processo criador no graffiti, instituindo-se como mediadora da atividade. Mais do que suporte, as vivências urbanas implicam-se no imaginário desses sujeitos, resultando em um processo em que o escritor/pintor interioriza diversos elementos da urbanidade em que vive, processa-os e com eles interage, para posteriormente devolvê-los ao ambiente externo sob a forma de graffiti ou pichação.

O processo criador se funda nesse movimento contínuo de objetivar-se e subjetivar-se a partir do qual o sujeito grafiteiro se constitui. As experiências compartilhadas no contexto urbano tornam-se elementos de base a serem utilizados na criação de imagens, decorrendo e constituindo um diálogo frenético e intermitente com as necessidades que ali imperam e que mobilizam a atuação nestes espaços, construindo uma forma singular de se comunicar com a cidade.

Vigostki (2001a) afirma que a criação depende e se constitui a partir das experiências vividas pelo sujeito criador, quanto mais experiências significativas mais elementos para criar, considerando-se, obviamente, os procedimentos e técnicas próprias da atividade que se realiza. No graffiti, a partir das observações dos grafiteiros em ação e mesmo de outras obras, pude reconhecer a maneira como transpõem as suas experiências para o trabalho das imagens e das letras.

Um dos pontos de análise desse processo está relacionado aos temas que desenvolvem em seus trabalhos. Certamente nem todos os grafiteiros criam com temas²⁷, como é o caso de Lyn e Ner, mas os que partem de um tema, geralmente, buscam-no a partir da sua própria realidade, do gesto mesmo de escutar o que vê e de fazer ver o que se escuta. Segundo Vigotski (2001a), cada época tem uma relação não só de temas proibidos,

²⁷ Quando coloco que há grafiteiros que não trabalham com temas, refiro-me ao modo como eles qualificam os tipos de produção em graffiti. Para eles, trabalhar com temas é produzir personagens, letras ou demais imagens figurativas que se referem a determinados conteúdos sociais por eles propostos ou por terceiros. Não trabalhar com temas denota que o grafiteiro prefere utilizar o espaço de acordo com o que lhe convém no momento em que vai criar. Muitas vezes, o tema é o nome do grafiteiro ou de sua crew. No entanto, os próprios grafiteiros investigados não qualificam esse tipo de graffiti como um graffiti com tema. Neste momento, analisaremos o processo de criação de grafiteiros que partem de temas para suas criações, a partir do modo como eles qualificam graffitis com tema, ou seja, graffitis que se referem a assuntos específicos.

mas também de temas a serem elaborados por ela, o próprio tema ou material da construção não são indiferentes em termos de efeito do todo da obra. Assim como a situação mais imediata, o contexto mais amplo implica-se no processo de criação do grafiteiro, bem como nos temas que evidencia em sua obra. Tanto no processo de criação quanto no processo de percepção há muitas tarefas de ordem extra-estética. Os graffitis que analisaremos aqui são, por si mesmos, pelos materiais e procedimentos que utilizam, produtos de seu tempo, resultado de um conjunto de relações contemporâneas tecidas nos contextos urbanos.

Lai, por exemplo, ao falar da produção do Jardim das Ilusões, conta como ele e o seu parceiro acordaram sobre o tema a ser desenvolvido em seus graffitis:

Por isso usar esse tema, porque na verdade é um mundo de ilusões. Por isso a gente achou legal usar esse tema Jardim das Ilusões porque como o nome do lugar é Jardim Atlântico, e porque isso acontece com evidência lá. Eu fiz uma planta carnívora, você vê uma coisa bela num lugar, num negócio legal, mas por trás tem...que é o negócio da planta carnívora. É o contrário da flor, é o oposto da flor bonita. Claro que a planta carnívora não é daquele jeito, mas eu fiz a minha planta carnívora. O Mosquito fez o carinha sentado no banco com a bebida, mão pra trás, jogadão. E o outro fez o cara com as armas. É o que a gente viu ali, entendeu, a gente viu isso lá. Não foi 'Ah, viajamos na idéia', não, aquilo tá ali. Pra quem quiser ver, a molecada tá ali do lado, vendo aquilo (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006).

Certamente obra e vida não se constituem em uma relação de total correspondência. A obra não está para refletir meramente a realidade, mas, como conjunto de signos que comunicam no espaço específico onde são veiculados, ao mesmo tempo em que refletem uma realidade vivida, também a refratam, bem como o sujeito que nela se reflete igualmente se refrata. De acordo com Bakhtin (1990, p. 31),

E toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade matéria, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade.

A obra criada não se constitui apenas como uma sombra da realidade, mas também fragmento material dessa realidade em transformação, refratando-a a sua própria maneira. Por sua vez, o sujeito criador, de um determinado tempo e lugar, não está nesse contexto como mera paisagem, faz-se sujeito diferente, outro, por meio da apropriação singular dos signos sociais. A consciência individual, como fato sócio-ideológico, adquire forma e existência por meio dos signos criados e compartilhados nas relações sociais organizadas, objetivando-se num material determinado. Estes mesmos signos banham-se nos signos interiores, na consciência, pois a “vida do signo exterior é constituída por um processo sempre renovado de compreensão, de emoção, de assimilação, isto é, por uma integração reiterada no contexto interior” (Bakhtin, 1990, p.57).

Se Lai identifica as condições sociais por eles percebidas e que constituíram o tema das suas criações, ao criar essas experiências passam por um processo complexo de elaboração criativa nas quais essas mesmas experiências vão sendo reorganizadas e, ao objetivá-las, o resultado da produção é apreendido pelo contemplador para além das intenções do próprio criador. A obra é pensada para que seja vivida por outras pessoas, que se apropriam e se relacionam com ela a partir de contextos de vida singulares, significando-a das maneiras mais variadas. Assim como a palavra, a imagem como forma de enunciação, é produto da interação social, portanto, dirige-se a um interlocutor. Lai enuncia os possíveis interlocutores do seu graffiti, os jovens que vivenciam as situações por ele observadas naquele contexto.

Abaixo podemos observar parte da produção realizada no galpão, na qual aparecem as imagens da planta carnívora de Lai e do personagem desenvolvido por Mosquito (grafiteiro, amigo de Lai):



Foto 1: Foto parcial de uma produção em graffiti realizada em um galpão no bairro Barreiros, continente de Florianópolis. Produção denominada Jardim das Ilusões.

Nem Lai e nem Mosquito viram exatamente isso ocorrendo na realidade daquele local, a obra que aí se apresenta não é relato fiel da mesma e tampouco deveria ser. No movimento de criar algo novo o sujeito criador, no caso o sujeito pintor, combina sutilmente vários elementos de suas experiências anteriores, que passam por vários processos de transformação e superação seguindo um outro curso no qual a obra vai tomando corpo. Aquela realidade percebida foi capaz de produzir um conjunto de emoções, sentimentos, pensamentos que conduziram os encaminhamentos criativos, porém, para criar essas imagens, as vivências previamente experimentadas transmutaram-se, refundiram-se e superaram-se na própria obra.

Segundo Vigotski (2001a, p.314), “por si só, nem o mais sincero sentimento é capaz de criar arte”. Para a produção criativa “faz-se necessário ainda o ato criador de *superação* desse sentimento, da sua solução, da vitória sobre ele, e só então *esse* ato aparece, *só então* a arte se realiza” (Vigotski, 2001a, p.314). A atividade da imaginação é uma síntese de emoções, como sentimentos que se resolvem em movimentos expressivos, a partir dos quais o sujeito criador se objetiva e reelabora o material que tirou da vida, dando-lhes certa forma. A forma, em seu sentido concreto, não existe fora do conteúdo que ela enforma, neste caso, o grafiteiro recolhe-o da própria vida e personifica o material com que opera.

A planta carnívora e o personagem do “carinha” (Foto 1) ganharam forma a partir dos elementos retirados da realidade, da vida, do extra-artístico, mas acabam por condensar

um conjunto de outros processos intrapsíquicos decorridos de múltiplas transformações por meio de um repertório de procedimentos próprios do graffiti. A atividade criadora da qual se fala, o graffiti, impõe ao processo de criar leis e procedimentos pelos quais o conteúdo recebe um tratamento singular. O material utilizado no graffiti, latas spray, tinta látex, rolinhos e pincéis, bem como o espaço, participam ativamente na composição do processo de dar forma ao conteúdo, exigindo modos próprios de agir, conceber e pintar o objeto, possibilitando a síntese do objeto estético criado.

Portanto, forma e conteúdo estabelecem entre si uma relação densa e complexa, fundem-se de maneira interdependente e produzem-se nas contradições, tensões e conflitos decorrentes dessa mesma relação. Lai conta o porquê de criar ali uma planta carnívora, relaciona à idéia de criar um jardim, mas não um jardim de raras belezas e sim um jardim de ilusões no qual a planta desse jardim é carnívora, captura quem passa. Longe de atentarmos aqui para a análise extensiva dos possíveis significados da imagem produzida, por onde seguiríamos os rumos polissêmicos que cada obra em sua dinâmica engendra, queremos analisar os processos da criação. Assim sendo, a planta carnívora de Lai recebeu uma forma singular, uma forma que só é esta porque parte, por um lado, de um argumento inicial que definiu qual os personagens e cenário da produção, a realidade experimentada.

Conteúdo e forma se imbricam e se constituem mutuamente num processo muito complexo que é expressão e fundamento da singularidade do sujeito criador. Lai enuncia *Claro que a planta carnívora não é daquele jeito, mas eu fiz a minha planta carnívora* (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006). Dentre significados compartilhados socialmente, o sujeito faz a sua planta. Eis que a criação é sempre a objetivação de algo novo, um novo que integra elementos da cultura que se interpuseram no jogo de criar a planta carnívora de Lai.

Por outro lado, recebeu esta forma porque cada grafiteiro, ao criar um personagem, parte de repertórios de outras criações, pelas quais vai definido seu estilo próprio, as cores que utiliza, demarcando seu lugar dentro do contexto mais amplo do graffiti. Plantas configuram-se personagens repetidos de Lai. Em outros locais da cidade, em outros contextos, pode-se reconhecer o trabalho de Lai pela personagem planta, signo com o qual ele imprime a sua marca, o seu nome, e a partir da qual é reconhecido por outros grafiteiros. Quando se fala de processo criador no graffiti, cada obra criada remete ao conjunto de outras obras do mesmo grafiteiro. É no conjunto de suas criações que é possível compreender o processo criador implicado em cada obra particular, como uma

forma de enunciação visual do sujeito grafiteiro, cada graffiti se constitui, enquanto enunciado, numa parte de uma corrente ininterrupta de outras enunciações historicamente produzidas tanto pelo sujeito da enunciação, como por seu grupo social determinado.

Em certo momento da entrevista, ao resgatar o trabalho da planta carnívora feita no galpão, Lai afirma:

O graffiti daqui ta muito nos bonequinhos assim, no rap, muito no rap e pra mim me diferenciar do estilo daqui de Floripa, eu quis criar esse estilo mais assim, planta. Sempre uma planta com rosto, uma planta carnívora e o meu letreiro em forma de galhos, essas coisas (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006).

Embora a concepção de pintar plantas decorreu de uma análise primeira sobre os espaços da cidade, não concorrer com a beleza natural da ilha de Florianópolis, o que discutiremos depois, Lai entendia ser necessário, como grafiteiro, diferenciar o seu trabalho do trabalho realizado por outros grafiteiros. Isso ocorre pela técnica desenvolvida por cada um, pelas cores que utiliza, bem como a diferenciação se produz também pelo tema abordado.

Neste sentido, o tema se configura, para alguns grafiteiros, aspecto fundamental do processo criador, no qual o grafiteiro articula conteúdo e forma. Certamente, o uso de temas também está vinculado ao sentido do graffiti para o grafiteiro, principalmente se este procura desenvolver seu graffiti com a finalidade de passar alguma mensagem específica para a comunidade e costuma trabalhar com produções. Dentro disso, Lyn afirma:

Eu não gosto de grafitar com tema, por isso eu não gosto de fazer muita produção. Geralmente a galera bota um tema, mas rola, às vezes a galera escolhe um tema. Eu não gosto de grafitar com tema. Quando é uma escola ou uma empresa daí os caras dão a idéia do tema (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006) .

A partir do discurso de Lyn evidencia-se o uso de tema quando o grafiteiro costuma fazer produções, quase sempre trabalhos em conjunto com outros grafiteiros quando acordam um tema comum. No caso de Lyn e de outros grafiteiros, que preferem grafitar letras, pintam com tema quando esse é proposto por uma terceira pessoa e, geralmente, trabalhos comerciais quando o cliente exige que se aborde uma certa questão. Nestes trabalhos comerciais, o grafiteiro parte de um tema que lhe é exterior, apropria-se dele para poder criar os personagens e as letras a seu modo. No entanto, nem sempre o grafiteiro sente-se livre para trabalhar com o tema como deseja, pois muitas vezes o cliente

interfere no trabalho, o que provoca em muitos grafiteiros grande desconforto em relação aos seus próprios processos de criação. Japão relata:

Os trabalhos comerciais eles não te contratam como artista, te contratam como designer gráfico. Eles querem que tu faça tal negócio, mas não te deixam livre pra criar. Se eu vou fazer com o meu traço, um personagem com meu traço, eles dizem que não querem assim, querem o personagem desse jeito, igual ao que ta aqui. Então, não é um trabalho tanto de graffiti, é mais aerografia (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

Além de indicar o tema, o cliente intervém no modo como o grafiteiro o aborda na imagem e, na medida em que altera o desenho acaba por modificar a criação do artista. Neste sentido, o que Japão enuncia é que na criação o sujeito grafiteiro não utiliza simplesmente técnicas de graffiti a partir das quais desenha algo que se refere algo, não é conjunto de comportamentos e ações mecânicas cujo produto pode ser literalmente deformado. Ao criar o sujeito se implica cognitivamente, mas também emocionalmente no processo de criação e com sua obra. Emoções que mobilizam sua imaginação e fantasia, sendo transpostas, articuladas e superadas na própria obra, forma objetivada do sujeito em ação. A atividade criadora é, portanto, atividade significada pela qual o sujeito grafiteiro se significa.

Às imagens criadas estão associados afetos e sentimentos que, segundo Vigotski (1998), foram capazes de gerá-las. Um sujeito inteiro em um desenho, toda a sua vida, toda a sua história é ponto de partida da criação, por onde cria da maneira que cria e o que cria, e o ponto de chegada, por onde sua atividade faz sentido e o constitui, transformando-o num outro de si mesmo.

Japão e Pablo também costumam trabalhar com temas; para eles, cada graffiti tem a função de comunicar alguma mensagem para a comunidade. Em uma produção realizada na comunidade onde moram e na qual desenvolveram o símbolo da *crew* Ldrão, o rato, em conjunto com outras figuras com as quais eles e outra *crew* compuseram o tema “sobreviver”, podemos observar de que maneira o tema reivindica uma postura singular do grafiteiro em relação à sua criação.

Abaixo a imagem panorâmica da produção referida:



Foto 2: produção realizada no bairro Coloninha em Florianópolis pela *crew* Ldrão e 3C, cujo tema é sobreviver.



Foto 3: rato símbolo da *crew* Ldrão

Todas as partes da imagem que aparecem nesta produção (Foto 2) abordam um aspecto do tema proposto, “sobreviver”, que configura também parte da obra, escrita localizada na parte superior da imagem, no lado direito. Em aproximadamente dez metros de largura por dois de comprimento, observa-se, de modo geral, a pintura de um rato, atual símbolo da *crew* Ldrão e que significa, para a mesma, o grafiteiro como um rato urbano. Ao lado esquerdo do rato, encontra-se desenhadas as letras da *crew*. Em seguida, de cor marrom claro, uma figura que, para eles, representa uma fábrica e também as construções da cidade. Identifica-se, também, um homem apontando para um esqueleto humano, esse aponta, por sua vez, para sua própria boca.

Diante do graffiti, Japão e Pablo contaram-me que a proposta era abordar, por meio da imagem obviamente, as necessidades da população nos contextos urbanos.

Disseram-me que o homem representa o político bem aprumado e o esqueleto, as pessoas com fome e que pedem comida a ele. Necessidades experimentadas pelas pessoas que transitam pelo lugar onde foi realizada a produção e que convivem com a imagem produzida, tendo em vista que se localiza em um bairro de baixo poder aquisitivo de Florianópolis, em frente a um conjunto casas da população que ali vive. Bairro onde residem também os próprios grafiteiros, trazendo como tema circunstâncias por eles observadas diariamente e também por eles vividas.

Vigotski (1998) afirma que o processo de criação implica um conjunto desejos, anseios e uma certa inadaptação do sujeito criador. Podemos observar nesta produção uma linha de argumentação dos grafiteiros, enunciações, na qual desdobram em diversas figuras um conjunto de aspectos da realidade vivida. A realidade, outra vez, não aparece por si, simplesmente reproduzida nas imagens, mas a realidade é condensada, “desviada” e recriada. A fome da população, bem como outras necessidades básicas, por exemplo, são denotadas pela figura do esqueleto, assim como o homem significa a falta de iniciativas políticas que não modificam essa situação social.

O sujeito criador é sujeito socialmente constituído e sua criação é produto das relações que estabelece no mundo, portanto, a sua obra reflete e refrata tanto um contexto singular em que está inserida como um contexto mais amplo em que se descortinam nela as contradições sociais de toda um época.

Ao tratarem sobre o tema sobreviver, as imagens, os signos, relatam não só a história e as condições daqueles sujeitos criadores, a materialidade concreta de suas experiências nos contextos urbanos, mas remetem-se a muitas outras experiências e as mudanças que ocorrem em toda uma sociedade. Assim como “a palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais” (Bakhtin, 1990, p.41), as imagens também o fazem descortinando todo um horizonte social mais amplo. Se, por um lado, a criação decorre dos processos de significação dessa realidade, a partir da qual esses sujeitos criam imagens que até certa medida a refletem; por outro, o produto de sua criação, ao passar pelo psiquismo humano, recebe um arranjo singular, que o impregna de sentidos particulares e que, por sua vez, amplia as possibilidades dessa mesma realidade, refratando-a. A transformação da realidade engendrada pelos grafiteiros por meio de imagens decorre do movimento indissolúvel das mesmas de refletir e refratar essa realidade.

Dentro disso, Vigotski afirma que a arte “completa a vida e amplia suas possibilidades” (Vigotski, 2001a, p.41). O sujeito grafiteiro forja por meio de imagens uma outra realidade, constituindo-se no que faz e sempre em um devir grafiteiro. Não por menos, o rato (Foto 3) dessa produção tornou-se, a partir dela, símbolo da *crew* Ldrão, na medida em que passaram a vislumbrar o símbolo em outras produções e a si mesmos por ele representados. Poderíamos pensar que se o rato é aquele que se espreita através de fossos e esgotos, escapam por interstícios, vielas, arrastam de um esconderijo ao outro cascas de comida, mercadorias ilícitas, e atravessam a cidade pele rede de covas subterrâneas, o grafiteiro não seria o homem-rato urbano? Afinal, carregando consigo latas e tintas, de um ponto ao outro da cidade, espreitando-se igualmente por suas ruas, fissuras, buracos, na atividade ilícita de roubar muros, paredes, portas, nas quais deixam suas marcas, tal como um rato deixa seu rastro de migalhas.

Fruto de um conjunto de insatisfações, dos seus anseios, o ato de criar lança o sujeito para um futuro diferente, para outras possibilidades na mesma medida em que nesse mesmo ato supera suas próprias emoções. No ato de criar graffiti o sujeito se recria, constitui-se sujeito outro, apreende-se do mundo a partir de outros olhares, reinventando-o e reinventado-se em um devir “homem-rato” que, dos construtos urbanos, na calada da noite, com movimentos precisos, faz história.

A relação entre vida e arte, tanto para Vigotski (2001a) como para Bakhtin (2003), estabelece-se em uma tensão e contradição na qual a forma artística organiza os conteúdos da vida. Para Bakhtin (2003), o sujeito necessitaria distanciar-se dessa realidade e da sua própria criação, como alguém que ao mesmo tempo cria e também está alheio à sua criação, para poder compreender o que faz em sua totalidade e dar a melhor forma. Neste sentido, a criação de produtos estéticos exige uma postura exotópica²⁸ do sujeito criador, a partir da qual ele pode acercar-se do seu mundo, do seu ponto de vista e do ponto de vista do outro para criar.

²⁸ Exotopia em Bakhtin (2003) refere-se ao excedente de visão, como característica axiológica de todo e qualquer sujeito no mundo, que possibilita ao criador e ao expectador dar o acabamento ao objeto estético. Segundo Bakhtin (2003, p.45) “O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar; e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele, devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento”.

Ora, os graffitis da imagem acima (Foto 2) recriam a realidade para que ela seja vista e contemplada por outras pessoas, constituindo um processo dialógico de criar no qual o tema reconstrói e engloba toda uma totalidade de imagens e conduz os processos de significação decorrentes, muito embora não os limitem. Se são consciências individuais que criam imagens, estas consciências se formam e se constituem por meio de um processo de apropriação de signos empregados exteriormente, na comunicação e interação social, na qual consiste um determinado sistema cultural.

As imagens criadas partem de signos compartilhados socialmente, no entanto, os significados promovidos pelo sistema de códigos vigentes em uma determinada cultura são apenas uma parcela particular do repertório de sentidos que gera o sujeito em ação (Peres, 2002). É a partir do conjunto desses signos, dispostos singularmente por consciências que os rearrajam, que a obra é criada.

Por partir de significados compartilhados socialmente é que o sujeito criador comunica, supera e resolve as suas próprias angústias, emoções e pensamentos e evoca no contemplador emoções outras. Dentro disso, Japão e Pablo afirmam poder comunicar mensagens para a comunidade por meio de seus graffitis, por mais que cada pessoa possa apropriar-se deles a sua maneira, tendo em vista que a linguagem sempre é polissêmica. Nesta produção especifica o tema “sobreviver” contempla as relações das pessoas com a cidade e os problemas subsistentes neste contexto. Por isso, embora Japão e Pablo afirmem não ter limitação para temas, os temas deles geralmente abordam o cotidiano das pessoas e os problemas sociais por meio dos quais podem “tocá-las” e podem, por outra via, expressar seus descontentamentos, transformando-os e superando-os na obra criada.

Ao afastar-se suficientemente de suas próprias situações é que o sujeito pode se ver nelas, construí-las a si mesmo nelas. A partir do concreto e do abstrato, do coletivo e do individual, do agir e do refletir sobre o agir, aproximar-se e distanciar-se do seu fazer, que o grafiteiro elabora os seus graffitis, vincula arte e vida num todo integrado. A obra estética tem como mote o mundo dos seres humanos, deriva de uma apreensão situada do mesmo, mas nela o sujeito criador se autoriza a transformá-la, reconstituindo um mundo a partir de seus próprios referenciais, atuando nele em si ao mesmo tempo.

O processo de criação do sujeito grafiteiro parte de um olhar sobre o urbano que se nutre de experiências que se fizeram presença. Um olhar agregado à memória, mas não memória arquivo da realidade e sim memória em movimento, que provoca e mobiliza imagens diversas, possibilitando a produção do novo. Um olhar que não se define apenas

como um composto de organizações perceptuais e sensoriais, mas, fundamentalmente, como um olhar outro, criativo, estético, a partir dos quais este sujeito resgata, elege e intervém nos espaços urbanos por meio da criação de imagens diversas.

Ao olhar esteticamente a realidade, os grafiteiros ampliam as possibilidades de relação com estes espaços, visto que os sujeitos, observando-os por outros ângulos e combinações, inventam para si novas formas de vida, compondo outras tramas de existência no bojo de novos valores, novas sensibilidades, modificando-se profundamente neste processo.

Estas relações estéticas possibilitam, assim, produzir outros sentidos ao que é visto, bem como reconstruir o olhar sobre o mundo e suas próprias condições. Permitem transformar, pela imaginação e pela sensibilidade que se objetivam em atividade criadora, a realidade, potencializando-os como sujeitos capazes de resistir ao instituído e instituir formas singulares de existência por meio do graffiti.

Os grafiteiros colaboram, assim, com a construção de espaços outros, abertos ao desinteresse da função prática dos objetos e à contemplação e ressignificação do que está em nossa volta, de modo a constituírem-se outros sujeitos urbanos, que superam o que lhes é dado para criar novas redes de significação, outros campos de ação, resistências diversas.

De fato, a estrutura da cidade atual viabiliza o trânsito rápido e contínuo de pessoas desconhecidas, permeado de imagens sobrepostas e superficiais que se impõem veementemente a um olhar desatento pelo espaço. A duração do olhar sobre o urbano é a duração do segundo que se faz necessário para ir, para passar, e nunca a duração que se perde na contemplação. O todo que se apresenta como urbano, para aquele que sempre vai velozmente, é um todo quase desprovido dos detalhes que exigem um caminhar mais lento, um parar pra ver.

Para romper com a cegueira que nos impede de admirar o entorno, Peixoto (2003) defende a utilização do recurso do olhar estrangeiro, que procura ver o lugar como se fosse a primeira vez, superando as imagens que se difundem pela cidade, banalizadas pela repetição incansável de si mesmas. Um olhar que re-introduz à paisagem a singularidade, a história e o encantamento e que, portanto, viabiliza relações estéticas e outros sujeitos urbanos.

Os grafiteiros constroem continuamente olhares que estranham os lugares familiares, propondo com seus graffiti uma outra cultura visual. Acabam por suscitar emoções em quem passa e, porque não dizer, fazer emergir outros e diferentes discursos

visuais, imagens diversas que venham a significar a imagem mostrada e provocar nossa forma já acostumada de ler o mundo e decifrar as imagens que nele se saturam. Reinventam-se como sujeitos e possibilitam novos modos de vida no contexto das cidades.

1.4 LETRAS, ESTILO E TERRITÓRIOS: a invenção na escrita.



Graffiti de uma crew de Florianópolis

Se os grafiteiros produzem imagens diversas no urbano, a partir do contexto em que estão inseridos, de um olhar criativo que apreende essa realidade por meio de outra sensibilidade, objetivando-se em suas criações, as letras no graffiti constituem-se em imagens outras nas quais está demarcada claramente a autoria da obra, ao menos para os outros grafiteiros, pois quase sempre são utilizadas pelos grafiteiros para assinar o seu nome ou de sua *crew* no trabalho realizado, configurando-se, muitas vezes, como o próprio trabalho.

Há grafiteiros que incorporam as letras aos personagens, produzindo uma totalidade composta por signos de diferentes naturezas. Há os grafiteiros que trabalham somente com letras ou tem preferência por elas, nestes casos, não fazem estas articulações. Nos casos em que as letras formam palavras que designam os nomes dos grafiteiros, ou seja, em trabalhos individuais, percebe-se intrínseca relação entre autor e obra, de modo que esta última se configura referência quase direta, explícita, ao seu produtor.

Ao considerarmos a distinção concebida por Bakhtin (2003), em relação à criação literária, entre autor-pessoa, o artista, o escritor, e autor-criador, aquele que desempenha a função estético-formal engendradora da obra, podemos inferir a criação das letras no graffiti, quando essas compõem o nome do grafiteiro, o autor-criador de imagens se posiciona esteticamente em relação a um conteúdo que denota o autor-pessoa, conferindo-lhe um valor especial na criação do objeto estético.

Para Bakhtin (2003), o autor-criador é aquele que dá o acabamento estético à obra a partir de um recorte valorativo da realidade, destacando aspectos da vida de sua eventicidade, organizando-os de um modo novo, e dando forma e conteúdo ao objeto criado. O autor-criador refrata, portanto, o autor-pessoa, na medida em que parte desse

recorte valorativo da realidade; o autor-criador das letras no graffiti opera sobre conteúdos que se referem diretamente ao autor-pessoa, não sobre aspectos de sua vida, mas o seu nome, que é, então, valorizado na obra mediante o reconhecimento que confere ao autor-pessoa grafiteiro. Ocorre, aparentemente, uma tal coincidência entre autor-criador e autor-pessoa, que poderíamos sugerir que este tipo de criação no graffiti é próxima à obra autobiográfica na literatura.

No entanto, a coincidência é aparente, pois assim como Bakhtin (2003) compreende as obras autobiográficas literárias, o sujeito criador de letras no graffiti precisa se posicionar frente à sua própria vida, distanciar-se dela, para construir as imagens das letras, pois não são letras comuns, mas letras estilizadas em determinados espaços, mediadas pelas relações com os outros grafiteiros e com muitos outros ausentes. O acabamento da imagem, a sua forma e totalidade, decorre de um posicionamento e apreensão estética do autor-criador em relação às letras do alfabeto, aos contornos urbanos nos quais serão inseridas e às criações outras realizadas nesses espaços por outros sujeitos.

Muitas vezes, contudo, há situações em que o grafiteiro assina, no trabalho de criar imagens de letras, o nome de sua *crew*, remetendo-o a uma autoria coletiva, a *crew*, mesmo tendo sido um trabalho individual, sendo que o seu estilo pessoal demarca a sua autoria na criação, revelando e refratando ao mesmo tempo o autor-pessoa da obra. Em outras situações, a *crew* constrói coletivamente a imagem e há certa correspondência direta entre autores-criadores e autores-pessoas. No trabalho coletivo, os membros da *crew* dialogam de forma a definir a imagem e compõem conjuntamente suas características sígnicas.

De modo geral, as letras no graffiti dão forma específica ao nome do grafiteiro ou a *crew* que ele assina ou mesmo a um tema, se por acaso houver um. Pelo processo de estilização das letras que elas se tornam irreconhecíveis para pessoas que não partilham de suas técnicas e procedimentos próprios. Segundo Aronovich (2005), as letras são alongadas verticalmente ou para os lados, separadas uma das outras e guiadas por uma linha invisível em cima e em baixo das mesmas que direcionam a leitura da imagem. Neste processo em que as letras recebem outras formas, por vezes são até invertidas, e as linhas não são, necessariamente, horizontais e retas como na caligrafia comum, as letras no graffiti podem se apresentar ilegíveis para as pessoas que não compartilham seus processos de codificação. No momento em que deformam as letras comuns, enformam-nas produzindo letras outras.

Nas imagens que seguem, nos graffiti realizados por Gaúcho, pela *crew* BAC e Alan durante a produção no “Valão”, podemos observar algumas criações com letras no graffiti:



Foto 1: Gaúcho terminando o seu graffiti, no qual está escrito o nome de sua *crew* ,“Três C”, atividade realizada no “Valão” em 27/05/2006.



Foto 2: à direita graffiti da *crew* BAC; à esquerda o graffiti de Alan. Atividade realizada no “Valão” em 27/05/2006.

Poderíamos nos perguntar, então, até que ponto os grafiteiros, ao modificarem a forma das letras, os significantes, modificam também os seus conteúdos socialmente compartilhados. Parece-nos que para os próprios grafiteiros, que reconhecem as letras em suas diferentes possibilidades, a forma aparentemente não modifica o conteúdo, na medida em que ao verem, por exemplo, as letras coloridas, entrelaçadas e enformadas de Gaúcho (Foto 1), reconhecem rapidamente a escrita, o nome da *crew* do grafiteiro “Três C”. Eu,

entretanto, precisei perguntar para ele o que ele havia criado ali, a palavra, pois para mim como para tantas outras pessoas, não havia reciprocidade entre as formas daquelas letras com as formas de letras conhecidas, embora eu tivesse reconhecido algumas letras da obra. As outras letras que me faltavam impediram a leitura da palavra, mas, certamente, não impediram uma determinada leitura da imagem.

Eu não precisava saber o que estava escrito na obra, o que aquelas letras significavam para o próprio sujeito criador como para os outros grafiteiros, para estabelecer outras relações com o objeto. A imagem reivindicava-me outros sentidos e lançava-me a imagens outras, a partir de minhas experiências pessoais. Um processo de significação que foi ressignificado quando Gaúcho disse ter feito o nome de sua *crew*, afinal, dali em diante eu sempre li “Três C” na imagem, tornando-se difícil retornar àquelas primeiras impressões, leituras. No entanto, se as letras podem ser lidas por eles, são a elas atribuídos outros sentidos e nelas demarcada uma autoria.

Assim sendo, no processo de criação das letras, de estilizá-las, o grafiteiro define o seu estilo particular. Ao perguntar a Ner se ele utiliza algum tema nas suas criações, respondeu-me: *Tem o meu estilo* (NER, entrevista realizada em 04/04/2006). Como Ner não trabalha com temas e prefere produzir letras, o que o diferencia de outros grafiteiros é o estilo de suas letras. Se por acaso alguém lhe pedir um tema, o que não gosta muito de fazer, como por exemplo saúde, ele vai trabalhar em cima das letras dessa palavra, estilizando-as tanto nos seus traços como com o uso de cores, contornos e preenchimentos.

As letras e palavras são signos compartilhados socialmente, mas o grafiteiro ou mesmo o pichador não se prende às normas da língua porque não se comunica meramente pelo conteúdo comumente denotado das mesmas e sim na forma como estabelecem letras outras, relacionadas a um como, onde, quem, pelas quais a atividade comunica por si, pelos estranhos sinais gráficos nos quais o sujeito se significa na sua criação e significa o urbano. Sujeito criador de letras singulares em contextos específicos, pelas quais legitima para si espaços de comunicação e expressão onde conta suas próprias histórias e fazem-se vistos/ouvidos por outras parcelas da sociedade.

Orlandi (2004) analisa a produção destes grafismos de formas diversificadas como manifestações contemporâneas de linguagem, engendradas e organizadas pelos modos como o espaço urbano as suporta e também significa essa nova linguagem. Analisa como estes sujeitos se inserem de uma outra maneira no mundo das letras, que, por meio da indicifrabilidade,

(...) projeta o sujeito em outra forma de trabalhar o traço, a significação, a ligação autor/obra, a relação com a sociedade na história. Trata-se de uma outra volta na história da relação do homem com a linguagem, com a escrita, com o signo gráfico, com seus processos de identificação, de individualização e de subjetivação (Orlandi, 2004, p.116).

Constitui-se, portanto, uma nova conjuntura significativa na qual o espaço da cidade, o espaço comum e público, é ressignificado pelo e no ato criador, viabilizando novas configurações entre o privado e o público, entre instituições formais e a rua, escrita e grafismo, e oralidade e escrita. Estaríamos observando agora o que a autora sugere como oratura e escritorialidade? Certamente, os grafiteiros se constituem sujeitos que modificam os modos comuns pelos quais nossa sociedade administra a palavra e sua organização, uma vez que, transformando os significantes, acabam por construir, inventar, possibilitar, outras significações das mesmas nos contextos urbanos, contextos esses que se implicam no seus imaginários.

Ner segue dizendo

Tu vai criando o teu estilo. Tu vai criando as tuas letras. Tipo Bomb, que seria a parada mais rápida, eu defino um estilo. Tu domina a cidade e os caras vão bater o olho e vão ver “aquilo é SEC”. Eu curto mais isso. Letras, assim, é uma questão de evolução. Tu evolui, né. Tu vai criando e não vai nem notando (Ner, entrevista realizada em 04/04/2006).

Ner enuncia um processo de criação das letras como um processo contínuo, de exercício freqüente, de superação da própria habilidade que ele denomina como evolução. Tal como falávamos no capítulo anterior, para aperfeiçoar as imagens das letras e criar, assim, letras novas, o sujeito precisa distanciar-se de sua criação, refletir, desprender-se dela e apreender-se para além dela, para que possa, ele mesmo, rever suas técnicas, seus procedimentos, os seus gestos no movimento de criar. A partir desse contínuo aproximar-se e distanciar-se é que Ner pôde perceber que mudar as letras “é uma questão de evolução”, mesmo que ele próprio não perceba esse movimento em relação a si próprio, como sugere em “tu vai criando e não vai nem notando”.

Este processo consecutivo de criar letras dentro de um estilo pessoal possibilita que o grafiteiro, em intervenções ilegais, rápidas, tipo *Bomb*, nas quais utiliza poucas cores, imponha, rapidamente, definições precisas que o façam reconhecido em relação aos outros grafiteiros. Dominar a cidade, no enunciado de Ner, não significa meramente colocar o seu nome ou de sua *crew* em inúmeros lugares da cidade, pois isso não decorreria em um reconhecimento por parte de seus pares. Esse reconhecimento advém do uso de letras estilizadas. Por meio do estilo que (re) cria, o grafiteiro intervém no urbano, demarcando seus territórios. Portanto, necessário se faz que o grafiteiro defina um estilo para que lhe seja possível, a partir de então, definir espaços. Nesta relação indissociável entre a escrita estilizada e os espaços urbanos, cada grafiteiro desenvolve a sua, um conjunto de letras particular, mesmo que crie outras imagens de forma coletiva.

Como o processo é contínuo e definir um estilo, de modo algum, significa parar de criar letras, pois o grafiteiro está sempre buscando inovar nas formas diversificadas de escrever/pintar, quase todos possuem cadernos nos quais, em qualquer momento do dia ou da noite, elaboram letras novas.

Quando eu pergunto a Lyn como cria suas letras, diz-me: *Às vezes na hora, mais em casa no caderno. Geralmente grafiteiro ta sempre rabiscando né?* (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

Nesta prática constante, nas paredes e nos cadernos, o grafiteiro renova o seu fazer, delimitando o seu estilo. Dentro disso Ner enuncia um domínio da cidade, onde basta “bater o olho” para ver a sua *crew*, SEC, desenhada, o seu estilo, movimentos contínuos pelos quais ele cria sem notar e “evolui” na sua criação.

O estilo, diria Bakhtin (2003, p.208-9) em relação à obra literária, é “a unidade constituída pelos procedimentos empregados para dar forma e acabamento ao herói e ao seu mundo e pelos recursos, determinados por esses procedimentos, empregados para elaborar e adaptar (para superar de modo imanente) um material”. Se considerarmos o mesmo para a criação de imagens, ao criar um estilo próprio o sujeito adapta um material, as letras e elementos da realidade, dando-lhes forma e cores específicas por meio de procedimentos do graffiti.

Ao fazer isso, também imprime ao trabalho a sua autoria, singular ou coletiva, principalmente, porque esse trabalho, ao ser síntese do diálogo com muitas outras obras, colocado no mundo, concretizado, relaciona-se com outros trabalhos, e destas relações pode-se dizer que o sujeito grafiteiro cria um estilo próprio. Percebe-se que o processo de

criação das imagens pelo grafiteiro constitui-se numa relação dialógica, na qual implicam-se diferentes e múltiplas vozes na enunciação da imagem. A obra é, então, polifônica e marcada pela heterogeneidade, uma vez que nela se inscreve a alteridade, a voz de outros grafiteiros que marca a superfície imagem. Enfatiza-se, neste sentido, a constituição social do sujeito criador, cuja criação não pode ser compreendida, simplesmente, como resultado de uma biografia individual. Mesmo quando cria letras estilizadas para assinar o seu próprio nome, a autoria é sempre compartilhada, pois, para criar, o sujeito apreende formas outras pelas quais define o seu gesto singular.

Ademais, são por essas criações, pelos sinais gráficos estilizados, que os grafiteiros estabelecem relações entre si e se vinculam a grupos específicos, engatando-os nas relações com um outro. E isso ocorre não só na mesma cidade, como em cidades diferentes, visto que muitos grafiteiros utilizam nomes de suas *crews* de outras cidades, bem como estilos lá desenvolvidos.

O estilo só é significado como estilo próprio no confronto com estilos de outrem. O processo de criação das imagens de graffiti é um processo contínuo de diferenciação dos outros escritores, de seus estilos, ao mesmo tempo em que os vincula, como forma de comunicação compartilhada entre eles. O grafiteiro e o pichador precisam se diferenciar porque a cópia do estilo de outra pessoa, rapidamente reconhecida entre eles, repercute muito mal para os mesmos. Lai conta, por exemplo, que

(...) se um pichador de outra área copiar o nome ou então o estilo da letra do outro ta ferrado. Vai ser atropelado, vai ter que pagar lata, vai ter que pagar até pizza, já rolou (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006).

Os sujeitos criadores vislumbram, portanto, o auditório de suas criações, geralmente outros grafiteiros que, como possíveis expectadores da obra, lhes darão visibilidade e reconhecimento. Isso pode ocorrer tanto pelo conteúdo das imagens, quando um nome é assinado, como pela sua forma, o estilo. Nestas situações, a obra estética criada é valorizada, bem como o seu criador ou criadores, pela relação estreita entre forma e conteúdo.

Contudo, o estilo não é imutável, no sentido de que uma vez definido jamais será outro; ao contrário, no movimento de criar as imagens, sejam essas objetivadas como letras e figuras, é que o grafiteiro vai definindo o seu estilo e conforme desenvolve outras técnicas, esse estilo também vai se transformando. Neste sentido, Lyn fala:

O estilo muda com o tempo, que nem eu te falei, o Bomb é o negócio de definir o estilo, um estilo mais definido, fazer umas letras mais redondas e tal e aí eu defino um estilo né? (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

Lyn busca criar letras mais arredondadas para demarcar seu estilo, mas são muitas as formas de letras. Lai, ao começar a fazer graffitis, adaptou as letras da pichação para esta nova atividade. A partir disso, suas letras ganharam características novas, pois o trabalho passou por outras maneiras de elaboração, utilizando mais cores e fazendo contornos e preenchimentos das letras, ainda mais porque insere muitas delas nos trabalhos figurativos, articulando letras e personagem.

Para Japão e Pablo, a letra é usada mais no *Bomb*, e tem uma marca precisa que se repete para demarcar a sua *crew*. Entendo que, se o processo de criação das letras se intensifica com as intervenções, e aparentemente se cristaliza com as mesmas, pois nas intervenções de *Bomb*, por exemplo, os grafiteiros costumam repetir as mesmas letras diversas vezes, o que possibilita demarcar suas autorias; os espaços em contrapartida operam significativamente na obra. As letras são as mesmas ao mesmo tempo em que não são, uma vez que nos espaços singulares em que são criadas, configuram-se letras outras, formas adequadas a estes contextos específicos.

Nos trabalhos de produção, procura-se criar letras diferenciadas, com cores diversas e outros elementos, nas quais registram um trabalho completamente novo. Neste tipo de intervenção, Japão e Pablo costumam trabalhar coletivamente com temas e integrar letras a personagens. Japão, geralmente, faz as letras e Pablo os personagens e, embora cada um faça o seu, o processo de criação perfaz uma organização e união articulada entre as diferentes imagens, compondo uma totalidade, uma imagem outra. Para tanto, um interfere no trabalho do outro, diálogos que possibilitam e constituem a criação coletiva de seus graffitis.

Certamente, o espaço e o tipo de intervenção, legal ou ilegal, autorizado ou não autorizado, influenciam no modo como as letras ou personagens são criadas no momento da ação. Passemos à discussão do espaço.

1.5 O ESPAÇO EM CENA: implicações no movimento de criar

*Do povo oprimido nas filas nas vilas
favelas/ da força da grana que se ergue e
destrói coisas belas/ da feia fumaça que
sobe apagando as estrelas/ eu vejo surgir
teus poetas de campos e espaços (Sampa –
Caetano Veloso).*

Da mesma maneira que conteúdo e forma compõem um todo, cuja contradição resulta nas emoções estéticas do contemplador, graffiti e espaço também se constituem conjuntamente. Tendo em vista que estamos tratando de uma atividade que tem como suporte a cidade, os espaços configuram-se parte indissociável do processo criador. Os espaços delimitam o que pode ser pintado pelo grafiteiro e como pode fazê-lo, constituindo componente substancial da obra .

Se a cidade é o suporte da atividade do grafiteiro, a cidade não pode ser compreendida como um conjunto de espaços homogêneos e indiferenciados que compõem um todo harmônico e equilibrado. Pelo contrário, o urbano se caracteriza como um campo de tensões e conflitos, como lugar dos enfrentamentos e confrontações, unidade de contradições (Lefébvre, 2004). Na contrapartida, segundo Wirth (apud Velho, 1980, p.42), “para fins sociológicos, uma cidade pode ser definida como um núcleo relativamente grande, denso e permanente, de indivíduos socialmente heterogêneos”.

Neste sentido, o grafiteiro se inclui em cada espaço de forma diferenciada, agindo e criando nele, mas também a partir dele. Como se cada lugar da cidade pedisse um graffiti diferente, uma criação singular, impondo uma certa ordenação no processo criador, na medida em que é a partir de seus limites e suas características, bem como das pessoas que ali transitam que o grafiteiro vislumbra um tema, os personagens ou letras, o tamanho da sua obra e o tempo para realizá-la .

Retornando ao processo de criação da personagem plantas carnívoras de Lai, explicita-se melhor a relação com o espaço:

Tô fazendo mais planta pelo seguinte: quando eu comecei pintar aqui, eu pensei, “pô! não dá para eu fazer graffiti aqui e competir com a beleza natural do lugar”. Então, eu vou fazer uns lances puxados pra natureza mesmo, selva, plantas e tal. Buscando isso (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006).

Nesse enunciado de Lai, evidencia-se aqui um olhar dele por toda a cidade e não por espaços específicos. Vindo de São Paulo, cidade imensamente grande, o que qualifica a

redundância colocada, ao chegar em Florianópolis o que lhe chamou atenção, e o que certamente atrai os turistas e visitantes para a mesma, foi a beleza natural. O seu graffiti não poderia concorrer com a cidade assim qualificada e o seu olhar sobre ela, de um ponto de vista mais amplo, possibilitou a criação de suas personagens, as plantas.

Para criar num espaço determinado é preciso que o sujeito grafiteiro o qualifique, o apreenda e o signifique de tal maneira que o espaço passa a pedir por ele mesmo um tipo de graffiti. Entendemos aqui não espaço físico apenas, mas espaço por onde circulam pessoas, espaço de sentidos. Dentro disso Japão afirma *Cada local se tu for perguntar tem um porquê do desenho.(...) Sempre tem uma ligação com o local, com a ocasião* (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

Eles me contaram, por exemplo, sobre um desenho que fizeram no Morro do Mocotó em Florianópolis, onde habita uma parte da população de baixa renda da cidade. Segundo eles, a prostituição que lá se evidencia impulsionou-os a fazerem um trabalho sobre mulher, na qual pintaram uma personagem negra adolescente para valorizá-las. Colocaram uma frase dizendo que elas são jóias e que não precisam querer ser iguais a nenhuma madame de TV. Do mesmo modo em que em uma praça, na descida do morro onde as pessoas passam para trabalhar, na comunidade onde vivem, eles colocaram um graffiti com o tema força de vontade para animar as pessoas que estão indo para o labor.

De maneira que este espaço participa no processo criador, outro exemplo, quando pergunto a Lyn como ele escolhe o que vai pintar, diz:

Eu geralmente escolho um lugar onde ninguém grafitou ainda e, tipo assim, um lugar que não seja uma casa de família, que vai prejudicar muito uma pessoa. Eu procuro um lugar abandonado, uma coisa mais “underground” assim. Túnel. Valão. A ponte (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

Para Lyn a escolha do lugar perpassa, primeiramente, pelo fato de ele ainda não possuir nenhum outro graffiti, ou seja, um espaço vazio de imagens, mas, embora prefira intervenções ilegais e rápidas, lugares que também não prejudiquem muito a propriedade de pessoa física. Esse muito de seu enunciado remete-me ao fato de não desconsiderar de modo algum o graffiti não autorizado, contudo, a sua prática ilegal é dirigida aos espaços públicos e espaços degradados. É comum os grafiteiros, no exercício da prática ilegal no graffiti, escolherem os espaços tal como o faz Lyn. De certa forma, isso os diferencia um pouco da postura dos pichadores, que picham propriedades privadas e públicas sem maiores considerações com os proprietários do espaço.

Ao encontrar-se nos espaços escolhidos, Lyn deixa o espaço pedir o graffiti,

Daí vem na hora. Eu faço boneco e algumas letras. É na hora, dependendo do lugar. Eu olho e vejo aqui fica legal um boneco, daí eu faço um boneco, em outro lugar eu vejo que aqui fica legal umas letras, daí eu faço umas letras (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

O espaço fala não somente por suas delimitações geográficas e físicas, mas também por suas cores, pelos sons e silêncios, odores e, fundamentalmente, pelos transeuntes, os que vêm e vão inúmeras vezes, os que estão somente de passagem. A partir de uma expectativa de visibilidade o grafiteiro cria no espaço. Dentro disso, Lui afirma que:

O pessoal sempre dá preferência pra um lugar onde vai ser mais visto, vamos supor, tem uma avenida e as ruas secundárias que passam paralelamente. O pessoal sempre vai procurar aquela avenida, até mesmo pela visibilidade do pessoal. Querendo ou não, o que o grafiteiro também procura é o reconhecimento, que as pessoas vejam o teu trabalho e já saibam que aquele é o teu trabalho (Lui, entrevista realizada em 07/07/2006).

Lui enuncia como a opção pelo espaço também perpassa pela alteridade, ou seja, por um outro que lhe dá visibilidade e reconhecimento, participando ativamente nos modos como cada grafiteiro se constitui no movimento da criação. Pelo espaço o grafiteiro possibilita que sua produção torne-se mais visível no urbano, tornando-se ele mesmo sujeito mais visível. O espaço demarca, então, esta condição e apelo de existência do sujeito criador no interior da cidade, na qual e a partir da qual ele se faz na história ao criar.

A autorização ou não do espaço também se constitui aspecto relevante, por isso Lui enuncia:

Geralmente o tema é o próprio nome e mais a variação das letras, das cores, das técnicas de pintura. Muito o nome, mas o pessoal também produz personagens, as produções. Isso vai muito também de acordo com a autorização. Coisas não autorizadas tem que ser mais rápidas. Coisas que são autorizadas você tem mais tempo pra fazer um trabalho melhor (Lui, entrevista realizada em 07/07/2006).

O espaço não autorizado exige uma intervenção mais rápida, disso decorre muitas vezes a opção do grafiteiro pelas técnicas do *Bomb* e o uso de letras de seu nome ou *crew*. Ner, por sua vez, diz que

Eu curto mais o ilegal e, na parte do legal, eu faço graffiti tradicional que é uma produção, os caras fazem bonitinho, pintadinho e tudo colorido e tal. E gosto da parte

ilegal que é pegar porta de ferro, muros, essas parada assim (Ner, entrevista realizada em 04/04/2006).

A diferença do processo criador em um graffiti de produção e do *Bomb* se estabelece, por um lado, pela opção do grafiteiro pelo tipo de intervenção que costuma fazer, mas, por outro, tendo escolhido um lugar ilegal, pela especificidade desse lugar. Onde não dá para fazer algo pintadinho e bonitinho assim. Para fazer o *Bomb* dificilmente o grafiteiro pede autorização, isso ocorre mais na produção. Nestes casos, o grafiteiro se preocupa de uma outra maneira com espaço, Japão diz

As letras têm que estar em harmonia com a personagem e com local também por isso que gera muito debate, muita conversa antes de fazer uma produção (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

e Pablo reitera,

Não é só chegar e fazer um desenho, também tem um local, como a comunidade age (Pablo, entrevista realizada em 18/01/2007).

Evidencia-se, por um lado, o posicionamento estético do sujeito criador em relação ao espaço, ao tema que dele suscitam e ao outro que, como expectador, relacionar-se-á com o produto da criação. Por outro, ao marcar a sua letra no espaço, o grafiteiro e o pichador instituem-no como território, tornando-se seus os espaços. Ao perguntar a Japão e Pablo o que é fazer isso, Japão responde: *É deixar tua marca ali e ter que ocupar o teu espaço no meio da cidade* (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007). E Pablo continua: *Como o cachorro que faz xixi no poste* (Pablo, entrevista realizada em 18/01/2007). A idéia de marcar o espaço segue num sentido de imprimir territorialidades de expressão e travar uma espécie de comunicação silenciosa com a cidade. O grafiteiro utiliza a cidade como um mapa alternativo, configurando redes de significação coletiva dos mesmos.

Nesta perspectiva, a cidade em sua multiplicidade e suas diferenças não se constitui em bairros autônomos, em territorialidades exclusivas, bem delineadas ou isoladas. Os grafiteiros acabam por ocupar fisicamente e simbolicamente espaços, demarcando territórios alternativos, transitórios, e, fundamentalmente, reivindicando áreas e lugares dos quais esses grupos sociais estavam praticamente excluídos. Certamente, a concepção de território evidencia a questão da pertença, de apropriação e defesa, por referir-se à delimitação de um espaço na diferença dos outros. Os grupos e os grafiteiros se constituem também pela diferença e pela quantidade de espaços ocupados na cidade, conquistando permanentemente territórios alheios. Não obstante, estas práticas intervêm na

memória coletiva da cidade, desestruturam suas coleções de bens e materiais simbólicos, modificam-na continuamente.

A atividade do grafiteiro não se reduz à interpretação do espaço urbano a partir de elementos visuais, mas se insere na complexidade da vida urbana como experiência produzida, também, por uma necessidade de legitimar por meio da apropriação do espaço as contradições do momento em que se vive.

Dependendo do lugar em que grafitam, as pessoas recebem o graffiti de maneira diferenciada. Japão fala:

Em periferia geralmente a gente é recebido bem porque não tem nada, não tem nenhum espaço cultural, não tem nada. O que vier pra eles é lucro, eles até admiram. Agora se tu vai no centro já tem um pessoal que tem uma barreira, até tem informação, mas não tem informação sobre graffiti (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

A maior preocupação dos urbanistas, planejadores e administradores tem se voltado à cidade e ao seu território físico como espaços a serem ocupados e otimizados. Não obstante, as propostas de ordenamento, revitalização, ocupação e reorganização dos espaços urbanos não consideram aspectos fundamentais em relação à forma pela qual os habitantes da cidade vivem, percebem, imaginam e significam os espaços em que constroem suas vidas. Não por menos estes mesmos projetos, incluindo também projetos culturais, não alcançam as periferias urbanas, por onde os turistas não passam e tampouco vivem os administradores públicos. Neste sentido, Japão enuncia que o graffiti nestas regiões da cidade costuma ter mais aceitação, ali a imagem gravemente colorida do graffiti produz um impacto mais propositivo. Ademais, são sujeitos da periferia dialogando com outros sujeitos da periferia, partilhando experiências e comunicando-se entre si.

Ao contrário, na estrutura do centro da cidade, onde as construções servem para as finalidades prático-utilitárias que ali se delineiam e os espaços são definidos pelas mesmas seguindo, até certa medida, uma organização ditada pelos projetos urbanísticos e arquitetônicos, o graffiti provoca certa inquietação. Segundo Canclini (1998), são práticas que desde seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Os graffitis são maneiras de enunciar o modo de vida e o pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais, políticos ou *mass media* para expressar-se. Por meio de traços manuais, opõem-se às legendas políticas ou publicitárias impressas na cidade e desafiam essas linguagens institucionalizadas.

De modo geral, o grafiteiro usa e abusa do espaço urbano. Faz das ruas e avenidas da cidade não só um entre-lugar de suas ocupações, mas o lugar mesmo delas. Das paredes, valas, túneis, portas de ferro, utiliza-as como suporte para intervir, comunicar, expressar diversos sentimentos, emoções e pensamentos. O imaginário do grafiteiro percorre a cidade, opera nela tanto quanto é por ela interpelado como sujeito do/ no urbano. Como diz Orlandi (2004), quando o espaço é silenciado o espaço responde significativamente. E os espaços de que se trata são espaço de sujeitos e significantes, onde se estabelecem relações sociais, relações de sentidos. Para o grafiteiro todo espaço vazio, não é espaço vazio, é espaço para um graffiti. Nele vislumbra possibilidades, nele se reconhece sujeito, e como pergunta Lefébvre (2004, p.30)

o espaço da rua não é o lugar da palavra, o lugar da troca de palavras e signos, assim como pelas coisas? Não é o lugar privilegiado no qual se escreve a palavra? Onde ela pôde tornar-se selvagem e inscrever-se nos muros, escapando das prescrições e instituições?

O grafiteiro legitima o uso do espaço urbano, reivindica para si o direito de se inscrever nele. Ao apropriar-se dos lugares, realiza, por sua vez, um espaço-tempo apropriado. Nela institui outras redes coletivas de significação do urbano, redes que se tecem por entre as redes organizadas e padronizadas promovidas pelos projetos urbanísticos e, nesta mesma trama, o graffiti se movimenta, manifesta-se, resiste à ordem simbólica dominante na cidade. Estes sujeitos produzem da e na cidade outra cidade, por meio de códigos compartilhados que comunicam. A relação deles com a cidade é essa outra cidade sobre a cidade.

1.6 TÉCNICAS E PROCEDIMENTOS NO GRAFFITI: algumas considerações sobre o processo de criação.

Ao acompanhar alguns grafiteiros em uma produção realizada na rede fluvial que passa por uma grande avenida no centro da cidade, avenida Hercílio Luz, denominada por eles como “Valão”, pude observar como eles utilizam o material e o espaço por meio das técnicas e procedimentos próprios do graffiti.

Os materiais utilizados foram sprays de várias cores, tinta látex, geralmente branca, com a qual pintam o fundo da imagem, rolinhos e pincéis. Dependendo da superfície onde vão pintar, utilizam mais spray ou mais látex, misturando os dois. O spray é caro, cada latinha custa em média oito ou nove reais e superfícies como paredes e muros, absorvem rápido a tinta, nestes casos, fazem o fundo com látex que tem um preço mais acessível. No entanto, o tipo de intervenção a ser realizada delimita qual o material usado. Por exemplo, quando saem para fazer rolês de *Bomb*, intervenção rápida e ilegal, geralmente feita durante a noite, usam mais os sprays. Além do pouco tempo para dispor os materiais em algum lugar e trabalhar sobre eles, neste tipo de intervenção em que costumam assinar os seus nome e os de suas *crews*, o grafiteiro quase sempre repete o mesmo estilo, forma de letras e cores. Na urgência da atividade, o grafiteiro nem tira as latinhas da spray da mochila, não usa muitas cores e não rebusca o trabalho com fundos e preenchimentos.

Antes de chegarmos na avenida em que fariam a produção, acompanhei Alan, Ângelo e os primos (Bi e Me) em algumas intervenções típicas de pichação e muito parecidas com o *Bomb*. Costumam fazer isso antes e depois da atividade de produção, caracterizado como um momento diversão e adrenalina. Em poucos minutos Ângelo subiu a grade de ferro de uma porta e enquanto uma mão o segurava na grade, a outra, com uma latinha de spray preta, fez em poucos minutos, no alto de uma parede, o seu *tag*, a sua assinatura. As letras, desenhadas em um estilo mais vertical, não foram trabalhadas com cores e também sobre elas não repassou o spray para dar outra forma além daquela já imposta no espaço.

Logo depois, na parede em frente, na altura de um metro do chão, os primos assinaram a sua *crew*, BAC. Igualmente usaram apenas uma latinha de spray preta e em pouco tempo desenharam três letras, em forma arredondada, no canto de cada uma delas repassaram o spray aprimorando a forma primeiramente realizada e dando um contorno

rápido. Observei que, neste tipo de intervenção, o grafiteiro pode não criar as letras no momento em que as faz, mas adapta-as conforme o espaço, tendo à priori uma idéia de como fazê-las e repetindo o estilo de suas letras nas paredes.

Nas intervenções de *Bomb*, os grafiteiros e as *crews* quase sempre repetem letras já prontas, de modo que repetindo o estilo, possibilita o reconhecimento de suas letras por outros grupos e outros grafiteiros. Me (um dos integrantes da *crew* BAC) disse-me, enquanto conversávamos durante a produção no Valão, que no *Bomb* é tudo muito automático, não se faz fundo, não se trabalha muito as letras porque é tudo feito muito rápido. O automático significaria essa repetição de letras já enformadas num estilo próprio, correspondendo a *crew* do interventor. O processo de criação dessas letras teria, então, ocorrido num momento anterior. Contudo, na imagem abaixo (Foto 1) é possível ver uma atuação típica de pichação na qual Alan adapta as suas letras nos limites do próprio espaço. Se o estilo das letras se repete, o espaço no qual intervém dita suas próprias exigências e reivindica letras outras.



Foto1: Alan fazendo uma intervenção no “Valão”, realizada em 27/05/2006.

As produções, autorizadas ou não, caracterizam-se por um tempo maior para a realização da atividade, e o grafiteiro, nestes casos, elabora com mais detalhes o trabalho, faz contornos, fundos, usa mais cores, utilizam mais o espaço e de forma diferenciada. Ao chegarmos no Valão²⁹, a idéia era pular dentro dele e pintar nas paredes internas que calçam o rio. De cima, da calçada ou da rua, observei outros graffitis que já haviam sido feitos lá e da mureta de segurança eles identificaram quais os lugares que ainda estavam vazios.

²⁹ Tem esse nome porque a rede fluvial, poluída, passa por uma distancia de dois metros e meio abaixo da altura da avenida Hercílio Luz, constituindo mesmo uma vala, todos os grafiteiros de depuseram na mureta de segurança que separa o “Valão” da calçada e da avenida.

Pulamos e, diante da parede cinza e suja, eles dispuseram as mochilas no chão, tiraram os materiais a serem utilizados. Neste dia participavam da produção a *crew* dos primos, Bi e Me, (BAC); Alan e Lui, que trabalham juntos, mas quase sempre fazem seus trabalhos individualmente; gaúcho (assina a *crew* 3C) e Ângelo que não é de Florianópolis, mas assina a *crew* PRIME. Cada *crew* ou grafiteiro levou o seu próprio material. Separaram as latas de spray e a látex que estava guardada em uma garrafa Pet. Lui colocou um papelão no chão e dispôs um pouco da tinta látex branca nele para poder pegá-la com os rolinhos.

Dividiram a parede em quatro pedaços, um ao lado do outro, para que em cada lugar uma *crew* pudesse fazer o seu trabalho separadamente, mas bem próximo um do outro para que compusesse uma totalidade. Observei que, depois de separar os materiais, a primeira coisa que fizeram foi dar forma às letras, configurando os limites das mesmas, o que foi feito com tinta spray ou látex. Nas imagens abaixo (Foto 2, 3 e 4) pode-se ver estas etapas:



Foto2: parte do material utilizado



Foto3: Lui iniciando o seu graffiti no “Valão”



Foto 4: os primeiros traços de Gaúcho, atividade realizada no “Valão”

Perguntei a Lui (Foto3), enquanto trabalhava com spray, se ele já sabia o que iria fazer ali, respondeu-me que nas produções eles vão com uma idéia planejada do que fazer, uma vez que já sabem qual o lugar a ser trabalhado. Observei que Gaúcho passava o rolinho com tinta azul com uma mão e na outra segurava um desenho feito em papel do que iria aplicar na parede. O desenho correspondia a um esboço colorido pelo qual ele respaldava o trabalho que ia fazendo com uma das mãos e as cores a serem usadas.

Embora alguns grafiteiros não planejem a atividade antes de realizá-la na parede, outros preferem esboça-las em papel, nos cadernos. Japão, durante a entrevista, disse-me:

Muitos têm essa capacidade de chegar e fazer um free-style³⁰ ali na hora, desenhar algum lance que vai estar de acordo, mas a gente tem que se projetar antes até pra não gastar tinta (Japão, entrevista realizada em 18/01/2006).

Então, antes de pintar na parede, muitos elaboram o desenho no papel, e a partir dele passam o desenho para o suporte específico. Lai fala na entrevista que precisou fazer vários esboços da sua planta carnívora, por meio dos quais pode aprimorar traços e definir cores. Este planejamento possibilita ao grafiteiro ter uma concepção de totalidade da sua obra, permitindo que ele elabore antecipadamente a imagem e não se perca no momento em que for efetivá-la no espaço, mesmo porque depois de pintada a parede, depois de feitos os primeiros traços, dificilmente o grafiteiro pode modificar o que fez sem modificar seu projeto inicial. No entanto, entendo que esse procedimento caracteriza-se uma parte do processo criador, uma vez que na parede o trabalho se transforma.

³⁰ Free-style caracteriza-se como graffiti feito à mão livre com uso de técnicas de desenho e cores diversificadas.

A parede, como suporte, exige uma outra postura do grafiteiro, onde ele toma outros cuidados. Lui, por exemplo, agitou a tinta spray e colocou-a de cabeça pra baixo e, apertando a tampa da lata, tirou parte do gás dela. Ao perguntar porque ele fez isso, respondeu-me que é para diminuir a pressão da lata e não sair muita tinta na parede, o que a faria escorrer e sujar o trabalho.

Neste sentido, há um conjunto de conhecimentos técnicos que implicam em procedimentos a serem realizados por parte do grafiteiro ao atuar em determinadas superfícies, exigindo um controle sobre o próprio material usado. Me me disse, logo depois, que o grafiteiro precisa aprender a controlar o spray quando passa o desenho do papel para a parede. Este controle, para além do próprio spray, é um controle sobre o próprio corpo. Percebi que o corpo do grafiteiro ganha forma específica ao dar forma à imagem, a imagem se faz no corpo do grafiteiro no mesmo momento que com seu corpo ele produz a imagem.

Obviamente o processo de criação não se efetiva como um processo puramente mental, a partir do qual o corpo é estendido para a superfície e opera mecanicamente sobre o objeto. Pelo contrário, observei que o grafiteiro trabalha o corpo tanto quanto trabalha a imagem, o corpo a todo o momento se movimenta, sobe e desce, circula, retorce-se para que a imagem seja produzida. Gestos construídos e treinados para produzir o graffiti, estando também relacionados à velocidade com a qual o sujeito grafiteiro trabalha. Na criação dos graffitis, a velocidade dos movimentos faz com que o corpo do grafiteiro pareça estar dançando (Nandrea, 1999; Powers, 1996). Uma quase dança delineada pelos movimentos precisos, compostos, contínuos e integrados que se interpõe no processo de criar, na relação tátil com os muros e paredes.

Depois de dar a primeira forma às letras, e todos desenharam os nomes de suas *crews*, os grafiteiros fizeram o preenchimento com tinta látex. Nesta etapa a tinta não pode escorrer para além dos primeiros limites colocados, o que borraria a imagem. Novamente corpo se envolve num vai e vem contínuo. Em seguida com as latas de spray começaram a fazer os contornos, a partir dos quais os limites da imagem se estendem. Se o preenchimento é realizado com tintas mais claras, o contorno é feito com spray mais escuro para produzir o contraste e demarcar as diferentes tonalidades da obra. O contorno é feito nos limites externos das letras, mas também nos limites internos para que cada letra seja distinguida. É o que podemos observar nas imagens abaixo:



Foto 5, 6 e 7: os grafiteiros fazem os contornos das imagens, atividade realizada no “Valão” em 27/05/2006.

Nestes movimentos de preencher e contornar, enformar e pintar, é que o grafiteiro produz uma obra elaborada com mais detalhes visuais, diferenciando esse tipo de intervenção de outras. Do jogo das cores, e geralmente são cores densas e fortes devido ao uso de spray, o graffiti produz impacto aos olhos de quem circula pelas ruas da cidade. Se por elas o grafiteiro pode imprimir o seu estilo e por ele ser reconhecido, há grafiteiros que trabalham com a cor conforme o tema e buscam traços diferenciados em cada trabalho. Japão relata:

Cada tema remete a alguma cor. A marca a gente faz mais através do Bomb, bombardeio. Na produção dificilmente a gente usa uma cor igual, um traço igual. Tenta sempre estar mudando, e no Bomb é mais pra gente mesmo. Bomb traz alguma mensagem, mas não tanto como a produção (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

Japão afirma que o tema é um elemento importante na definição das cores dos seus trabalhos, mas também enuncia que essa preocupação remete à atividade de produção cujo produto não é para eles, mas para quem vai contemplá-los, a comunidade. Os diferentes sentidos que perpassam os modos diversificados de intervir na cidade implicam-se no movimento de criar o graffiti. Pude perceber essas diferentes posturas no processo de criação dos grafiteiros entre criar na produção e criar no *Bomb*. Por mais que na produção também haja repetições de estilo, letras, imagens, o fato de os trabalhos passarem por outro processo de elaboração exige um outro olhar do espectador, reivindicando uma outra forma de participação na obra do que em atuações de *Bomb*.

Em relação às técnicas do graffiti, essas são várias, pudemos colocar aqui apenas algumas delas e mesmo entre os grafiteiros que acompanhei aparecem distinções, pois enquanto uns preferem o spray, outros trabalham mais com a tinta látex. Começam

com um material ou com outro, usam mais cores ou menos, planejam antecipadamente um trabalho específico para aquele lugar, como foi o caso de Gaúcho, ou repetem letras já conhecidas, utilizando cores e trabalhando sobre elas diversificadamente, como pude observar que fizeram os outros grafiteiros durante a produção no “Valão”.

Após terminarem os trabalhos, Me me contou que em cada trabalho que ele faz, ele aprende um pouco. Não pude perguntar a ele como isso ocorre, mas infiro que isso se dá, entre outros motivos, pela relação que estabelece com o trabalho dos outros grafiteiros. Pude observar que, embora atuem individualmente, com outros grafiteiros ou com sua própria *crew*, um vê o trabalho do outro, o estilo, comenta, trocam materiais entre si. Esse diálogo, tanto objetivado nos encontros com outros grafiteiros como por meio de revistas, internet, possibilita o desenvolvimento do seu próprio processo, onde a prática impõe não só a repetição de maneiras já estabelecidas de agir, mas a reflexão sobre novos modos de fazê-lo, criando meios particulares de intervir no espaço e melhorar a atividade.

O criar graffiti impõe um criar sobre si mesmo, sobre suas técnicas, seus desenhos, suas letras, seus procedimentos, inovando suas criações e si mesmo como criador, seus gestos, seus movimentos. Para tanto, necessário é que o grafiteiro, depois de criar, distancie-se suficientemente do que produziu e também do modo como o fez, para que nessa posição exotópica possa apreender o produto e apreender-se no processo da sua atividade, possibilitando que crie e se recrie nele a todo tempo. Nesta práxis, o sujeito se constrói como sujeito que sente, pensa e cria, e os frutos da imaginação apresentam, assim, um tipo de saber realizado em contato direto com o mundo, manifestando as necessidades humanas e suas possibilidades.

Fundamental enfatizar, entretanto, que há um outro presente ou ausente que aparece como parceiro permanente da produção criativa no espaço. Espaço que está indissociavelmente relacionado a um tempo, demarcando relações que são sócio-históricas, estabelecidas em espaços-tempos determinados. Podemos trazer para a discussão a concepção de cronotopo em Bakhtin (1988), a partir da qual resgata a indissociabilidade entre espaço e tempo no enunciado do romance, para sugerir que nos espaços de atuação dos grafiteiros é que os nós das enunciações por meio de imagens se fazem e se refazem entre eles e com outros possíveis, determinados, por sua vez, pelo tempo que constituem e se implicam nos sentidos da criação para os próprios agentes da ação, como para os outros expectadores.

Segundo Bakhtin (1988, p.211), “os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo”. Dentro disso, as categorias espaços temporais são, também, centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos de um enunciado. Os temas das criações no graffiti são suscitados pelos grafiteiros por meio de suas vivências em um tempo e espaço singulares, nas quais experienciam relações com outros sujeitos ou outras produções, materializando o tempo no espaço e na obra.

Ademais, suas intervenções são demarcadas pelo espaço em um tempo que o próprio espaço disponibiliza. Muitas vezes as criações são realizadas com restrições, com pressa, nas quais o corpo do grafiteiro dança e em cujas produções aparecem tempos que alteram espaços, delineando novos sentidos e indicando o movimento do ser humano nesses mesmos espaços. No graffiti, esta dimensão espaço-temporal participa ativamente na forma do objeto estético; assim sendo, o espaço não é apenas um conjunto de elementos extra-estéticos que atuam como suporte da obra, mas, fundamentalmente, o espaço é espaço-forma, que informa e enforma o objeto.

Retornando às questões da prática no graffiti, Lai, por exemplo, usa a frase de um amigo seu: *Quem pratica, melhor fica* (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006). E, como já dissemos, o graffiti exige uma prática constante, e toda criação a exige para que, objetivada, possa ser apreendida, melhorada, reconstruída. A prática no graffiti se constitui como conjunto de experiências significativas que participam ativamente dos processos de criação posteriores. O grafiteiro ao se apropriar de sua própria obra, estabelece com elas relações, estéticas, cognitivas, imaginárias, que se implicarão no movimento criador seguinte.

Retomo a fala de Japão quando afirma não gostar do status de artista, que o grafiteiro não tem um dom: *se um moleque pintar desde cedo, ele ia ta que nem nós. Não é uma questão de dom ou de..., é de prática mesmo* (Japão, entrevista realizada em 18/01/2006). Japão enuncia que qualquer pessoa pode criar graffiti, basta que comece. E qualquer pessoa pode criar qualquer coisa se tiver condições necessárias para fazê-lo, mas, certamente, não é só a questão de praticar, pois há técnicas e conhecimentos envolvidos no movimento de criar. Eles olham os graffitis uns dos outros, conhecem os traços daqui e do exterior, lêem revistas, navegam na internet atrás de outros graffitis, compartilham processos de ensinar e aprender. Além do mais, significam a atividade de modo a investirem-se emocionalmente, imaginariamente e cognitivamente com o processo criador. Se o resultado do trabalho vai ser reconhecido pela sociedade como um trabalho de arte é

uma questão complexa, na qual há vários fatores envolvidos. Mas o que nos interessa neste momento é investigar os processos que se constituem no movimento de criar.

Os grafiteiros que entrevistei e com os quais conversei desenvolveram suas técnicas, mediados por revistas, fotologs, sites e outros grafiteiros. Na relação com esses muitos outros é que cada grafiteiro vai aprimorando suas técnicas e procedimentos, compartilhando conhecimentos e se fazendo sujeito de um saber e de um fazer, produzindo objetos novos no urbano. Esclarece-se que, se muitas vezes estes procedimentos, técnicas e imagens se repetem, o produto criado é sempre um produto novo, pois é sempre um graffiti em um outro espaço, delimitado e determinado por ele e pelo tempo que o constitui, bem como pelos sentidos que ali se (re)produzem.

2. AS RELAÇÕES NA CREW E ENTRE CREWS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO NO GRAFFITI

Mais do que um conjunto de técnicas, o graffiti se caracteriza como uma forma de intervenção conjunta no espaço urbano. As relações com outros grafiteiros são fundamentais no processo de criação, uma vez que é por meio delas que cada um cria sua forma singular de fazer graffiti, definindo um estilo próprio. Se, como diz Lai, *minha técnica é tudo o que eu tenho* (Lai, entrevista realizada em 23/08/2006), essa técnica também se constrói na interface com um outro, constituída nas diversas relações com outros grafiteiros, conhecidos ou não, presentes ou ausentes, e com a cidade.

Contudo, há de se fazer um esclarecimento: um dos meus objetivos nesta pesquisa é compreender o processo de criação no graffiti no conjunto das relações interpessoais e intergrupais estabelecidas entre os grafiteiros, deles com a cidade, de modo a identificar como esses sujeitos produzem um objeto estético novo. Ao começar o trabalho de campo com este intuito, percebi, pelo modo como os grafiteiros se relacionam, trabalham, encontram-se; pela dinâmica das diversas *crews* e sujeitos nos contextos urbanos e no processo de criação no graffiti; bem como pelos contatos estabelecidos da pesquisadora com o objeto de pesquisa; que o tempo restrito para desenvolver a pesquisa e as condições dos contatos realizados não me possibilitariam acompanhar uma *crew* de grafiteiros a fim de compreender a complexidade das relações engendradas nela, entre seus membros e deles com a cidade.

Logo nos primeiros encontros, observei que os grafiteiros se relacionam entre si e com os espaços urbanos em um conjunto de dinâmicas próprias, a partir das quais, no trabalho criativo a ser realizado, nem sempre estão presentes todos os integrantes de uma *crew*. Ademais, evidenciou-se que não há regras explícitas ou acordadas quanto ao funcionamento destas *crews* acerca dos contatos, rolês, produções e outros tipos de intervenção na cidade, o que dificultou o objetivo primeiramente delineado de acompanhar uma *crew* em ação e levou-me a optar por iniciar a pesquisa com entrevistas.

No transcorrer da pesquisa, acompanhei dois trabalhos de graffiti nos quais participaram grafiteiros de diferentes *crews*, sendo que em um destes trabalhos pude observar uma *crew* trabalhando, embora não os tenha entrevistado. Entrevistei também grafiteiros de diversas *crews* e na última entrevista conversei com dois grafiteiros que constituem uma mesma *crew*, a Ldrão. A partir deste contexto, os capítulos deste eixo

constituem um ensaio a respeito do funcionamento das *crews* de/no graffiti, as relações entre elas, entre grafiteiros e dos processos de criação decorrentes.

2.1 DO ACASO AO OCASO: o movimento de graffiti, vínculos e encontros na formação das *crews*

Os grupos de grafiteiros são denominados *crews*, palavra de origem norte-americana, incorporada no Brasil pelos pichadores e posteriormente pelos grafiteiros, significando galeras ou grupo de escritores livres de rua. Por meio da formação de *crews*, os grafiteiros estabelecem vínculos entre si, diferenciando-se uma *crew* das outras pela definição de um estilo próprio e também por um signo identitário que a caracteriza, um nome.

Por meio dos contatos frequentes com os grafiteiros, pude perceber que não há regras rígidas quanto ao funcionamento da *crew*: local, hora e dia para intervenções, os encontros ocorrem determinados por contingências múltiplas como, terem ou não material necessário, tempo livre e vontade de sair para um rolê noturno ou realizar uma produção. No entanto, como vimos falando nos capítulos anteriores, há um conjunto de regras e procedimentos que, de certa maneira, ordenam e organizam o processo de criação no graffiti.

Segundo Lui,

As crews vão ter quantidades, como grupos fechados de amigos. As crews variam de quatro, seis ou oito pessoas. É um meio de amigos ou que já se conheciam ou que vão se conhecendo na caminhada e acaba que a galera, tendo possibilidade de horário, a galera se liga ‘vamos se encontrar no centro, tal hora e tal’ ou então já fazem um encontro programado ‘Nós vamos sair sábado às dez horas da noite, leva as tintas que nós vamos pintar (Lui, entrevista realizada em 07/07/2006).

Ao contrário de outras *crews*, como as de pichação, cujos grupos se caracterizam pela grande quantidade de integrantes (Orlandi, 2004), o que promove a visibilidade e o reconhecimento entre si e no contorno urbano, os grupos de graffiti são menores e se definem como um grupo de amigos que se vincula pela prática comum do graffiti na qual também almejam reconhecimento e visibilidade, porém, por meio de relações outras. As *crews* se organizam, entre outros motivos, em função desse vínculo social e dos seus sentidos para os integrantes.

Pude perceber que muitos desses grupos se formam por pessoas que já se conheciam, amigos, parentes, provindos de bairros de periferia de Florianópolis. Na *crew* Ldrão, por exemplo, Japão e Pablo moram no mesmo bairro desde pequenos, são praticamente vizinhos e começaram a pichar juntos na adolescência, participaram ambos da *crew* de pichadores OSMTR e depois formaram a sua própria *crew* de graffiti. Lui e Alan são irmãos e, embora não tenham uma *crew*, costumam grafitar juntos. Bi e Me, por sua vez, são primos e ao chegarem na cidade, vindos de São Paulo, formaram a *crew* BAC.

Outras *crews* se formam, como evidencia Lui, por pessoas que vão se conhecendo na caminhada. Começam a grafitar juntos e acabam sendo convidados a participar de uma *crew*. No entanto, alguns grafiteiros que entrevistei não participam de nenhuma *crew* de Florianópolis, provindos de outras cidades onde já grafitavam passaram a assinar aqui o nome da *crew* que tinham lá. Lai assina “2000 família” de São Paulo e Lyn, “Boêmios” de Porto Alegre.

Se, por um lado, as *crews* são fechadas como enuncia Lui, não há, por outro, impedimentos quanto à participação de outros grafiteiros nas atividades. Geralmente, costumam grafitar juntos, saem juntos e assim vão conhecendo o estilo de cada um e suas atitudes.

Vai de tu conhecer as pessoas, de tu ser convidado também. Eu pinto com todo mundo na real. A gente pinta junto ou separado, mas na mesma grife, entendeu? A crew seria uma grife de grafiteiros que pintam juntos. A minha crew lá de Porto Alegre é Boêmios (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

Lyn enuncia a *crew* como um grupo de amigos que optaram por uma prática comum, o graffiti, mas, fundamentalmente, um grupo que define uma marca, uma grife, por meio da qual intervém no urbano. Os grafiteiros se relacionam com o objetivo de manter esta marca, dotá-la de visibilidade tanto em relação ao urbano como em relação a outras *crews*. Mais do que um nome, a *crew* se diferencia por um estilo no qual seus integrantes se reconhecem e por ele são reconhecidos. Podemos afirmar que uma *crew* de grafiteiros tem como objetivos a realização do graffiti, mas de uma forma particular, compartilhada pelos membros do mesmo grupo, calcadas nas relações de proximidade e amizade.

Lyn enuncia, também, como o vínculo com a *crew* a qual os grafiteiros se filiam não se restringe à cidade na qual vivem. Mesmo ao mudar de cidade, integrar-se completamente a este novo contexto, às pessoas que nela transitam, aos grafiteiros que nela

atuam e que se tornam novos parceiros, aos novos espaços, muitos grafiteiros não se desfiliam de sua *crew* primeira, continuando a assiná-la nos trabalhos realizados.

Os vínculos que se estabelecem entre seus integrantes, mesmo que depois não se constituam relações presenciais, são fundamentais para a permanência do grafiteiro na *crew*. Muitas vezes alguns conflitos são suficientes para que a *crew* se desfaça ou o grafiteiro seja dela “expulso” ou “expelido”. A atitude do grafiteiro parece ser aspecto fundamental para tornar-se integrante de uma *crew* ou mesmo parceiro de um grafiteiro, ou para sair dela.

Lui conta que ele, Alan e mais um grafiteiro formavam uma *crew* que se desfez por conta da atitude deste último. Quando eu pergunto se isso ocorreu devido a diferenças de estilo ou posturas no graffiti, ele afirma:

Não somente em relação ao graffiti, mas em relação às atitudes e isso conta muito também no meio da rapaziada. O que conta bastante, até porque a galera costuma frisar bastante que é respeito, humildade, paz. A gente costuma cultivar valores assim e por causa de algumas discussões, algumas coisas mal resolvidas, a gente separou. Hoje em dia a gente faz o nosso trampo e ele continua fazendo o trampo dele (Lui, entrevista realizada em 07/07/2006).

Se afetos comuns, compartilhados no contexto urbano, são necessários para a constituição do que Maffesoli (2000) denomina como tribos urbanas, uma particularidade destas tribos é o caráter volátil de seus vínculos internos, o que, segundo o autor, tanto torna sua dinâmica muito rica, como enfraquece a ligação entre seus membros, comprometendo o engajamento em projetos cooperativos de maior duração.

Para Maffesoli (2000), as tribos urbanas se caracterizam como agrupamentos semi-estruturados, construídos predominantemente de pessoas que se aproximam pela identificação comum a rituais e elementos comuns da cultura que expressam valores e estilos de vida, moda, música, lazeres típicos de um espaço-tempo.

Neste sentido, acredito ser importante engendrar aqui algumas reflexões. De um modo geral, o graffiti se constitui como um movimento nacional e transnacional, ocorrendo em diversas cidades do mundo, no qual participam e atuam diferentes inúmeros micro-grupos de grafiteiros. O que caracteriza este movimento, a formação das *crews* e o engajamento de sujeitos é a prática comum de uma atividade, originariamente transgressora, o graffiti.

Neste movimento, os grafiteiros e suas diversas *crews* estabelecem relações efêmeras, trocas, trabalham de forma conjunta, constituindo-se sujeitos nas atividades realizadas, caracterizando-se e funcionando como tribos urbanas, comungando de um estilo de vida singular, nas quais marcam seu domínio em determinados recortes do espaço urbano, intervindo nestes contextos e modificando a realidade. Na complexidade deste movimento, amplo, intercultural, plural e heterogêneo, encontram-se também grafiteiros que atuam em outros espaços, de formas diversificadas. Assim sendo, no movimento não há necessariamente consonância ou equivalência de práticas, pois podem ser empreendidos objetivos outros que se interpõem nas atividades dos sujeitos nele engajados.

Então, se a prática comum do graffiti constitui objetivo do movimento e delimita o pertencimento do grafiteiro ao mesmo, a formação dos diferentes grupos nesse movimento depende de um conjunto de outros aspectos que vai além deste objetivo mais amplo compartilhado. As *crews* não se constituem somente pelo projeto comum de fazer graffiti nos espaços urbanos, de transgredi-los, dos afetos que constituem e mobilizam novas relações, mesmo que efêmeras e ao acaso, produzindo uma nova ordem social (Maffesoli, 2005) embora este projeto atue, então, como elemento integrador dos sujeitos em espaços específicos. Entendo, a partir das observações e entrevistas, que os grafiteiros fundam *crews* a partir de outros aspectos, aparecendo como relevantes as questões de afinidade, relações de proximidade, preferências de intervenção, atitudes e posturas dos sujeitos. As atitudes e posturas do grafiteiro, por exemplo, não determinam sua pertença ou não à tribo de grafiteiros, conquanto possa modificar as relações entre seus inúmeros integrantes, mas a *crew* particular a qual ele pertence. Em cada grupo singular, evidenciam-se objetivos e regras particulares que organizam a *crew* dentro do objetivo mais geral de produzir graffiti, delineando modos característicos de intervir nos espaços e engendrar as relações entre seus membros.

Prosseguindo nestas reflexões, o graffiti se consolida como um movimento eminentemente contemporâneo, plural, no qual as práticas das *crews* a ele aderidas, das relações entre *crews* e dos grafiteiros perpassam por essa dinamicidade, possibilitada pelas novas formas de relação na contemporaneidade. Segundo Maffesoli (2000), trata-se de grupos que buscam instituir certas resistências culturais frente ao processo de massificação e racionalização que caracteriza as cidades na atualidade. Fazem-no por meio do predomínio de experiências estéticas, sensíveis, que atuam como possibilitadoras desta nova configuração social na urbanidade. Não obstante, estes grupos se denominam *crews*:

galeras, grupos de escritores livres de rua. Mais do que um nome importado, esse nome (re)inventado reflete os novos tipos de formação grupal, mais fluidas, mais voláteis, nos diversos contextos urbanos.

Pertencer a *crew* significa ter um signo identitário comum, a palavra ou nome que demarca pertencimento, defesa e apropriação de territorialidades e também o compartilhamento de valores ou princípios ali construídos. No entanto, ao mesmo tempo, como característica das tribos urbanas, os sujeitos transitam livremente pelos espaços, por outras *crews*, evidenciando um caráter de mobilidade nas relações do grupo que acabam por enriquecê-lo, uma vez que há inúmeras trocas realizadas e conhecimentos partilhados entre os sujeitos. Dentro disso, Ner fala:

Florianópolis tem bastante crew. Eu pinto com bastante crew, na verdade eu pinto com todo mundo de Florianópolis. Conheço todo mundo e pinto com todo mundo. Da minha parte é tudo bem tranquilo. Não tenho nenhum desentendimento com nenhuma crew, mas tem crews, entre elas, que tem desentendimento por questão de ideologia, das pessoas. Isso é normal. Não é só aqui em Florianópolis, em qualquer lugar isso acontece (Ner, entrevista realizada em 04/04/2006).

Na *crew* e com a *crew*, os grafiteiros investem-se emocionalmente numa prática coletiva, constituindo-se sujeitos a partir destas experiências compartilhadas. A *crew* constrói também os valores e princípios que nortearão essas práticas e, na medida em que ocorrem divergências em relação a esses valores comuns, a *crew* se problematiza e, muitas vezes, se refaz.

Ao perguntar a Lyn como é a relação entre eles quando eles saem pra grafitar juntos, o estilo, responde:

O estilo é mais livre, ninguém critica muito o estilo de cada um. É mais atritos de atitude e idéia. São as atitudes que levam aos atritos e não o teu estilo de pintar. Se tu gostar do estilo dele de repente tu pinta com ele. É mais tu pintar com a pessoa pela atitude dela. No graffiti, às vezes, as atitudes pesam muito mais do que o teu desenho (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

De modo geral, as *crews* de graffiti em Florianópolis estabelecem entre si uma relação de convivência, de respeito ao trabalho do outro, como afirma Ner:

Quem tá de fora não percebe, mas existe um respeito muito grande entre todo mundo. Eu posso não conhecer alguém, mas de longe a gente se respeita, tanto que ele

não pinta em cima do meu e eu não pinto no dele (Ner, entrevista realizada em 04/04/2006).

Pude observar diversas vezes, durante a pesquisa, como as *crews* compartilham entre si as atividades que realizam. Frequentemente, uma *crew* não grafita sozinha, mas convida outros grafiteiros ou outras *crews*. Podemos atentar também para o caráter intergrupar salientado por Martin-Baró (1989), pois é na relação com outras *crews*, estilos por elas desenvolvidos, produtos por elas criados, um dos aspectos pelos quais um determinado grupo de graffiti define sua própria prática e sua marca. Ao participarem da *crew*, os interesses são comuns entre todos os grafiteiros: fazer graffiti que promovam o reconhecimento desse grupo criado.

Nestes trabalhos conjuntos, trocam idéias sobre graffiti, sobre os eventos que acontecem na cidade. A loja de Lui ou as ruas do centro da cidade se constituem como pontos de encontro entre eles, onde combinam casualmente as saídas de graffiti. Na efemeridade das relações que se estabelecem no contorno urbano, os grafiteiros marcavam seus encontros, por vezes, saíam dali mesmo onde estavam para um rolê noturno ou, então, ligavam para outros grafiteiros combinando um encontro para mais tarde. Certamente, estes contatos dependiam do tipo de intervenção a realizar. Os rolês, nos quais, frequentemente, os grafiteiros pintam em lugares não autorizados, quase sempre eram acordados por esses encontros casuais no centro da cidade. Já para as produções as *crews* costumam programar a atividade com pouco de antecedência, convidam outras *crews* e definem temas a serem abordados. Há, nesse caso, um planejamento, uma preparação para o processo de criação.

Lefébvre (2004) explica que as ruas da cidade perderam o sentido do encontro, convertendo-se em rede organizada pelo/para o consumo; no entanto, os grafiteiros que pesquisei ainda utilizam as ruas como esse lugar privilegiado de estabelecer contato entre eles, de andar junto, de programar casualmente suas atividades. Relações que se consolidam não apenas no graffiti, atividade que certamente os une, mas nos diversos outros momentos em que travam conversas, dividem sentimentos sobre suas experiências, sobre música, sobre seus estilos.

Na *crew* e no movimento de graffiti, os sujeitos constituem uma rede de sociabilidade específica, nas quais marcam uma nova posição no urbano, possibilitando-os escapar das formas cristalizadas de agir nestes espaços e inserir-se, portanto, na vida pública de maneira diferenciada, por meio da expressão estética. O movimento e as *crews*

configuram-se como suporte necessário para que os sujeitos grafiteiros atuem na cidade, pois as relações pautam-se em um sentimento de pertença, de partilhar um lugar e afetos comuns com outros sujeitos. Fundamental enfatizar que se trata de atividades que, por serem transgressoras, carregam uma imagem de marginalidade.

Em relação a posições hierárquicas que podem ser assumidas dentro das *crews* de graffiti, percebi que as decisões são tomadas entre eles num trabalho conjunto, um responde pelo outro e ajuda o outro, ajuda que se estende para as outras *crews* também. Na atividade que acompanhei no “Valão”, cada *crew* decidiu o que iria fazer e ninguém interferiu no trabalho do outro. A *crew* BAC (Bi e Me), na qual os primos faziam um trabalho conjunto, passaram por um momento em que um deles queria colocar o nome da namorada na imagem e outro não queria. Percebi que os dois conversaram, todos riram entre eles, mas ninguém de fora da *crew* opinou. Acabou que o nome não foi colocado. No entanto, ao perguntar a Lui se há lideranças no grupo, ele responde:

Declaradamente não, tem as pessoas que tem mais atitude e tem as pessoas que tem mais reconhecimento, mas declaradamente não. Tem os fundadores das crews que seria, tipo assim, uma comunidade de amigos. A nossa crew que já vinha fazendo alguns trabalhos, a gente tinha necessidade de assinar alguma coisa, de fazer a nossa crew, a nossa galera. A gente foi debatendo, procurando nomes relacionados ao que a gente fazia (Lui, entrevista realizada em 07/07/2006).

Lui enuncia, por um lado, que se esse tipo de relação hierárquica ocorre, isso não se dá declaradamente, o que podemos inferir que se ocorre, ocorre dentro dos lugares sociais que cada um acaba assumindo no grupo. Por outro, Lui fala dos fundadores da *crew*, as pessoas que juntas resolvem dar um nome às atividades que realizam. Os fundadores da *crew* seriam aqueles que, de certa forma, acabam conduzindo o modo como o grupo funciona. Este lugar social de destaque funda-se no reconhecimento do outro. Os outros, por sua vez, não são subalternos, pois uma vez acolhidos na *crew* participam das decisões em condição de igualdade, com direito a voz, constituindo um trabalho no qual estão presentes várias vozes, presentes e ausentes. As vozes presentes seriam de todos os membros da *crew* envolvidos na criação e de grafiteiros de outras *crews* que costumam participar dos trabalhos.

De modo geral, podemos dizer que o movimento do graffiti se constitui como uma coletividade de sujeitos engajados na prática comum do graffiti, configurando tribos urbanas. Os sujeitos e suas *crews* circulam e participam do movimento com suas práticas

singulares. Estas *crews* se fundam por motivos diversos, geralmente, formam-se por pessoas que já se conhecem, são próximas ou que, no movimento, encontram afinidades. Eu não poderia dizer, pelas informações que tenho, se há, por parte destes sujeitos, clareza em relação aos diferentes objetivos, a partir dos quais a relação entre os sujeitos de uma mesma *crew* se transforma qualitativamente em uma relação grupal. O que pude perceber é que há clareza quanto aos aspectos que os integram, atitudes, posturas, formas de expressão particulares, porém estas não parecem se articular a objetivos delineados.

Parece-me que, se há uma unidade de ações na *crew* que pode caracterizá-la como um grupo, assim como Sartre (2002) o compreende, cada *crew* a define de modo muito sutil e particular e, por vezes, até sem um processo reflexivo de quais seriam os objetivos precisos que fundamentam essa unidade. No entanto, ao entrarem na *crew*, os grafiteiros buscam o reconhecimento do mesmo e essa busca torna-se objetivo relevante.

No graffiti, os sujeitos se aliam pela amizade, pelo vínculo, por sentimento e afetos, por idéias, atitudes e posturas diversas a partir das quais criam graffiti, delimitando por meio destes um estilo que tornam estes sujeitos reconhecidos entre si e dentro de um contexto mais amplo, no qual se inscrevem outras *crews* e suas criações.

Um conjunto de aspectos interpõe-se na manutenção das relações estabelecidas. Relações que se fazem e se refazem continuamente no exercício da criação conjunta, que são efêmeras, uma vez que várias *crews* atuam juntos, nem sempre estão presentes todos os integrantes, alguns mudam de cidade, outros saem da *crew* por motivos diversos; e, ao mesmo tempo, são permanentes, o grafiteiro pode mudar de cidade, não ter mais frequentes relações com os antigos parceiros da *crew* e continuar identificando-se como pertencente àquele grupo, tentando torná-lo visível no urbano.

Acredito que, se para a formação da *crew* preponderam os vínculos afetivos ou as afinidades mais do que uma clareza ou comunhão em relação aos objetivos a serem galgados pelo mesmo; nela, os sujeitos se implicam afetivamente entre si, constituem-se sujeitos engajados a uma prática comum. Por meio da *crew* constituem-se sujeitos na cidade e inventam outra cidade, demarcando territórios de expressão e comunicação, e resistindo a uma dada ordem social. Na mesma medida, cada membro se inscreve em uma *crew* e no movimento de forma singular, desenvolvendo uma tarefa específica ou não. O sujeito não se dissolve na *crew*, pelo contrário, a mobilidade das relações dos grafiteiros entre si, no movimento e no grupo de graffiti, permite que objetivos outros sejam

partilhados com diferentes *crews*, muitas vezes, atuando com esses em outros processos de criação coletiva.

2.2 CREWS DE GRAFFITI: os processos de criação conjunta

Em relação aos processos de criação na *crew* de graffiti, pude observar que há diferença quando o grafiteiro participa de uma *crew* e cria com o seu grupo, ou quando o grafiteiro sai para grafitar com colegas e formam um coletivo que participa de forma conjunta em uma produção ou em um rolê.

Dos seis grafiteiros que entrevistei, somente Japão e Pablo formam uma *crew*, os outros são grafiteiros que costumam grafitar sozinhos ou com colegas, mas não estabelecem entre si uma unidade de grupo. Na produção que acompanhei no “Valão” pude observar que vários grafiteiros de *crews* diferentes trabalhavam juntos, dividindo o mesmo espaço, mas somente a *crew* BAC (Bi e Me) estava criando o mesmo graffiti, os outros grafiteiros produziam individualmente, embora, de maneira coletiva.

Nas *crews* ou entre os grafiteiros que saem juntos e formam um coletivo que vai atuar na cidade não há regras rígidas quanto ao papel que cada um vai desempenhar, tanto podem fazer cada qual o seu trabalho sozinho, como podem optar por um tema e criar o graffiti coletivamente.

Neste sentido, quando eu pergunto a Lui se eles costumam grafitar juntos a mesma imagem, o mesmo tema, ele responde:

Não necessariamente. Assim como cada um pode fazer o seu, os quatro podem fazer um boneco. E necessariamente, necessariamente, eu acho que essa seria a idéia da crew: é um sempre ensinando o outro. É como uma família, um irmão, um amigo, o pessoal vai estar sempre correndo atrás de novos produtos, novas técnicas, e dentro do próprio grupo a galera procura se ajudar pra que tenha uma evolução do grupo todo, para que não aconteça de determinadas pessoas do grupo evoluam e determinadas pessoas fiquem na mesma (Lui, entrevista realizada em 07/07/2006).

Lui enuncia a *crew* não como um conjunto de pessoas que produzem, necessariamente, o mesmo graffiti e no qual cada integrante desempenhará uma função, mas que estabelecem entre si relações de confiança, de ajuda, trocam e aprendem juntos para que todos os integrantes desenvolvam-se juntos tecnicamente.

Em uma sociedade onde as relações parecem cada vez menos solidárias e mais solitárias, produzidas também pelas normas e usos racionais do espaço que geram um efeito desintegrador das solidariedades locais (Maia & Krapp, 2005), observamos nestes grupos a constituição de relações voláteis, abertas ao acolhimento de outros, em que há trocas, em que há dinâmicas no ensinar e aprender, aprender e ensinar, onde as diferenças são (re) conhecidas e as divergências apresentadas e, a depender dos interesses, resolvidas em razão do produto coletivamente criado.

Ocorre muitas vezes que os membros de uma *crew* se separam, grafitam com outros colegas e, neste casos, também desenvolvem seus graffitis individualmente. Se, por um lado, a *crew* define um nome, uma marca e um estilo, por outro, cada grafiteiro define o seu estilo particular. Ao perguntar a Ner se eles trocam técnicas entre si, ele responde:

Claro, técnica, eu acho legal o cara trocar idéia entre si, mas estilo não é muito legal. Cada um tem que traçar o seu estilo (Ner, entrevista realizada em 04/04/2006).

Os grafiteiros, em suas *crews* ou não, costumam compartilhar técnicas, dividir o que aprendem uns com os outros, mas cada grafiteiro, como integrante de um movimento mais amplo, o graffiti, necessita diferenciar-se do outro e isso ocorre por meio da definição de um estilo próprio de fazer graffitis. Dentro de uma mesma *crew*, essa diferença faz com que cada sujeito grafiteiro não se dissolva na *crew* a qual pertence, ele é e não é a *crew*. É a *crew* quando assina o mesmo nome, quando participa com o parceiro de um mesmo graffiti, mas na tribo, cada grafiteiro encontra um lugar singular, um jeito próprio neste universo. O trabalho conjunto não apaga ou desconhece o reconhecimento da singularidade de cada grafiteiro, pois cada um demarca sua particularidade por meio do seu estilo.

Neste sentido, ao perguntar a Lyn se há um momento em que o grupo decide fazer algo junto, ele afirma:

Tem, mas às vezes não tem. Às vezes cada um pinta o que quer. Às vezes “vamos fazer uma coisa junto? Vamos. Ah! Cada um faz o seu. Ah! eu vou fazer sozinho (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

A *crew* ou o coletivo de grafiteiros com ou sem suas *crews* vai funcionar dependendo da ocasião, assim os grafiteiros constituem uma dinâmica própria de intervir nos espaços. Por vezes, mesmo em trabalhos em que participam grafiteiros de diferentes *crews*, os grafiteiros podem fazer trabalhos em que o produto da atividade se transforma num produto coletivamente criado.

Cada um faz o seu trabalho sozinho e às vezes a gente dá o mesmo fundo para interagir com tudo. Cada um faz o seu trampo em cima daquele fundo ou faz o fundo depois. E o tema depende da situação, do lugar, pra quem é, onde é. Cada um faz o seu, tem vezes que a gente escolhe tema, tem vezes que não escolhe e cada um faz o que quer (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

Lyn enuncia a diversidade de maneiras nas quais os grafiteiros podem interagir, por exemplo, quando dão o mesmo fundo para os trabalhos individuais, o que resulta visualmente desse procedimento é o anúncio de um trabalho coletivo. Na produção do galpão onde acompanhei parte do trabalho de Lai e Mosquito, foi exatamente isso que aconteceu. Eles decidiram por um tema, cada qual fez um graffiti relacionado ao tema e no final eles fizeram um fundo da mesma cor por meio do qual todos os graffitis ficaram unidos. A totalidade foi composta, então, posteriormente, a partir da integração de diferentes expressões sobre um mesmo tema e não cada imagem formada conjuntamente entre os grafiteiros.

Na produção no “Valão”, a extrema proximidade de um e outro graffiti denotava também um produtivo coletivamente criado. Novamente o tipo de intervenção produz modos como os grafiteiros se relacionam para a efetivação do trabalho. Em produções ou em lugares autorizados torna-se facilitado esse trabalho conjunto. Nos rolês cada qual faz o seu e se der tempo eles podem fazer o fundo ou não, como evidencia Lyn, quando eu pergunto se eles procuram fazer trabalhos unidos, responde-me:

Se for uma produção num lugar autorizado assim, mas quando é na rua ilegalmente a gente faz tudo na hora. Se der pra fazer o fundo a gente faz se não der a gente não faz. Vai muito do lugar, da hora, do momento, do material disponível (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

Depende do lugar e também do material, pois uma produção ou trabalhos em que se vai fazer um fundo para unir os graffitis, é necessário muito mais material disponível do que intervenções de *Bomb*, por exemplo.

Os diferentes modos de produzir graffitis na cidade dependem da *crew* e do grafiteiro, situados em certas condições do espaço-tempo. Ner coloca que

Quando se pinta em crew, e aí tu faz um rolê noturno e se entra num acordo “vamos pintar uns tags, então, eu risco, tu preenche e ele faz o contorno”. Rola isso, vai mais rápido. Cada um pode fazer o seu nome e pode também colocar o nome da crew, que é o tag. Normalmente, o que eu vejo aqui em Florianópolis de outras crews que eu posso

pintar: 3C, Contato Imediato, Arte e Pinte; eles fazem sua produção de um tamanho maior porque todo mundo faz junto, pinta junto. Rola também de hoje eu fazer só o meu trampo (Ner, entrevista realizada em 04/04/2006).

Ner prefere fazer trabalhos individuais, mas quando pinta com outros grafiteiros pode interagir com eles de modo a produzir um produto coletivamente criado. Em geral, estes trabalhos não se caracterizam como um trabalho de uma *crew* definida, mas como um trabalho coletivo no qual se inscrevem diferentes *crews*. O trabalho de um grupo ocorre quando os integrantes de uma mesma *crew* realizam um graffiti em conjunto, como no caso dessas *crews* citadas por Ner, que costumam, inclusive, realizar trabalhos maiores. A partir dessa fala, pergunto-me até que ponto as relações estabelecidas entre os grafiteiros potencializam ou despotencializam a atividade criadora e, respectivamente, a intervenção no espaço, pois ao se juntarem efetivamente na criação de um graffiti podem produzir um impacto maior ao expectador-transeunte, bem como outros efeitos, sentidos e relações estéticas.

Pelo que pude observar na produção no “Valão”, todo o trabalho se caracterizava como um trabalho coletivo, apenas os primos, *crew* BAC, parecem ter realizado uma atividade de grupo. Nele, Bi e Me estavam, inclusive, vestindo quase um mesmo uniforme. Ambos com tocas na cabeça e camiseta azul, criaram um graffiti com o nome da *crew* por eles constituída.

Enquanto um fazia o traço da primeira letra com látex branco, o outro fazia uma outra. Os dois pouco se falavam e pareciam acostumados a fazer aquele graffiti com aquelas formas. Depois um deles começou a preencher as letras com tinta branca até a metade da imagem, enquanto o outro passou a fazer o preenchimento do outro lado com tinta marrom. No meio da imagem, no seu interior, um deles passou a mesclar as duas cores, produzindo um tom outro que sugeria que as duas cores estavam como que contíguas e dissolvidas uma na outra. Havia momentos em que um fazia algo na imagem e o outro esperava. Pela velocidade com que imprimiam suas marcas na parede e a comunicação quase sem palavras, ficou evidente que eles tinham bem claro o cada um iria fazer na imagem, um modo de já bem conhecido de pintar em conjunto.

Japão e Pablo também costumam pintar freqüentemente juntos. Eles ocupam lugares estabelecidos dentro da sua *crew*, mas que não são rígidos. Costumam decidir em conjunto o que vão pintar e qual o tema que vão abordar em seus trabalhos. Japão,

geralmente, desenha as letras e Pablo os personagens. Quando pergunto por que ele e Pablo formaram uma *crew*, Japão responde:

A gente resolveu fazer eu e o cara porque eu tenho mais facilidade com letras e ele mais com personagem. Por isso a gente fez a união, só que às vezes ele faz a letra e eu o personagem (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

E Pablo reitera:

Muitas vezes assim, eu faço as letras porque eu sei que o personagem que o Japão vai criar vai ser da hora para essas letras aqui (Pablo, entrevista realizada em 18/01/2007).

Os dois costumam analisar o local no qual vão grafitar juntos e decidir sobre o tema a partir dele. Quando Pablo afirma “*eu sei que o personagem que o Japão vai criar vai ser da hora para essas letras aqui*”, enuncia uma relação que se estabelece também no reconhecimento das habilidades de cada um, ao mesmo tempo em que há uma abertura para essas sejam aplicadas na produção criativa. Este reconhecimento de habilidades possibilitou a formação de sua *crew* Ldrão, mas não podemos desconsiderar o fato de se já se conhecerem, serem quase vizinhos e haverem atuado juntos quando adolescentes na pichação. Observa-se um reconhecimento dos saberes que os constituem na relação da *crew* e também uma oposição a “especialismos”, no sentido de que esses sujeitos são provocados e se provocam à experimentação, tornando-se capazes, portanto, de diferentes possibilidades no graffiti e na *crew*.

3. O GRAFFITI EM FLORINAPÓLIS: IMPLICAÇÕES NO CONTEXTO URBANO

Cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares (Calvino, 2006).

Mais além do que perguntar pelos sentidos do graffiti que atribuídos por estes sujeitos grafiteiros, que por eles são (re) conhecidos e que reverberam nas suas atividades na cidade, podemos perguntar pelos novos sentidos que o graffiti pode fazer transbordar no urbano, impondo novas regras, novas formas, novos signos. Se os locais onde a atividade criadora no graffiti encontra guarida são os muros, as paredes, as folhas pintadas, no momento em que são objetivados nas ruas esses produtos tornam-se signos urbanos, possibilitam, pois, novas relações desses e de outros sujeitos com a cidade que irrompem com uma economia cultural vigente nestes espaços. Eis uma outra criação, a obra criada que cria uma outra cidade.

A cidade de Florianópolis não se caracteriza por ser uma grande metrópole e tampouco uma cidade industrial, mas podemos observar que sua beleza natural vem sendo continuamente devastada pelo número de construções e pela especulação imobiliária gerada em torno da atração turística e dos novos habitantes que a cidade recebe a cada ano, vindo em busca de um qualidade de vida melhor, sobrepujadamente veiculada nos meios de comunicação de massa.

Demograficamente a cidade de Florianópolis encontra-se em processo de expansão, os que podem pagar por um espaço mais privilegiado constroem suas casas inclusive em lugares de preservação ambiental, com ótimas vistas, sem a fiscalização dos órgãos competentes. Já os que vêm à procura de emprego, para trabalhar em construções civis ou no comércio local, não podendo optar pelos aluguéis dispendiosos, acabam indo morar nos bairros de periferia ou nos morros, igualmente com ótimas vistas, nos quais dividem seus espaços com um grande número de casas, uma em cima da outra, sem tratamento de esgoto e outros tipos de serviços públicos.

Neste ínterim, o graffiti, compreendido não apenas como uma atividade de determinados grupos sociais, mas como um movimento de intervenção e transgressão

urbana, tem se ampliado cada vez mais em Florianópolis por pessoas que aqui nasceram ou que, provindos de outros lugares, residem e atuam na cidade.

Por meio de uma heterogeneidade sígnica, o graffiti se estabelece como uma linguagem complexa e diversificada, produzindo sentidos híbridos e igualmente diversos em relação ao espaço. A cidade, invadida por uma profusão de caligrafias e imagens, marcada no tempo e nos espaços, acaba tendo alimentada a sua iconografia pelos graffiti, ao mesmo tempo em que este se alimenta dela. O graffiti se expande, se complexifica, conforme a cidade se expande. Dentro disso, Ner afirma:

Floripa está crescendo e com isso tudo está crescendo. E o graffiti é forte nisso, ele cresce conforme vai crescendo a cidade, a população. É o que está acontecendo com Florianópolis (Ner, entrevista realizada em 04/04/2006).

A base para a ação criativa no graffiti é a cidade e os signos que nela circulam, e os grafiteiros partem da cidade e das relações que ali travam para compor uma outra cidade, visualmente e discursivamente diferente. Neste sentido, historicamente o graffiti se instituiu como prática de transgressão de normas, de regulamentação e de uma estética vigente na cidade. E agradar não é a única proposta desta atividade, não é para embelezar a cidade que se grafita, mas para se fazer ouvir, falar, comunicar, transformar as formas já tão idênticas de viver e agir no urbano.

Por mais que a cidade seja enunciada pelos projetos urbanísticos e arquitetônicos, pelas políticas públicas de desenvolvimento urbano, como lugar comum, do bem comum, da coletividade, os grafiteiros legitimam e reivindicam o uso de espaços para expressão e comunicação, espaços que não estão para todos igualmente. Nem todos têm o seu lugar e alguns precisam inventar esse lugar, eis o caso do graffiti.

O graffiti acaba por instituir outras condições de possibilidade do dizível e do visível no contexto urbano, a partir de ações que não satisfazem as regras de padronização e organização urbanas, obstruindo o silêncio dos muros brancos, das paredes e das ruas. Os grafiteiros são, contudo, continuamente interditados pelo Estado e pela sociedade civil, por meio da polícia, que ao aplinar as incongruências, as multiplicidades, que vibram nos contextos urbanos, constituindo e engajando-se em movimentos de resistência, fazem circular modos homogeneizantes de identificação, formas cristalizadas de existência. Interpelados pela ideologia aparentemente libertária e democrática da cidade, do bom senso, do bem comum, alguns segmentos sociais reivindicam a interdição daqueles que, de um outro lugar, não conseguem se fazer escutar senão pelo graffiti, aquele graffiti que não

quer pedir para aparecer; e ao contrário, impõem-se, fazem-se visíveis e dão visibilidade aos seus praticantes que, por seu intermédio resistem, criam e se recriam.

Há de se destacar que em Florianópolis como em outras cidades do país o graffiti virou moda e está sendo, aos poucos, incorporado à cidade por meio de sua difusão massiva nos meio de comunicação. Os modos de expressão comuns dos bairros populares e da periferia das metrópoles vêm se transformando em produto comercial e muitos grafiteiros mantêm suas atividades com os graffiti pagos pelos comerciantes ou patrocinados pelo governo e suas novas formas de políticas culturais.

Ramos (1994) adverte que com essa apropriação comercial o graffiti deixa de ser graffiti, perde suas características políticas ao ser comercializado, vendido ou patrocinado. A apropriação do graffiti pela ordem simbólica dominante nas cidades, que direciona onde ele pode e não pode acontecer, em quais muros ou paredes pode aparecer, retira sua potencialidade discursiva, de produzir outras formas de linguagem na cidade e outros sentidos, de abdicar de uma linguagem convencional, de uma escritura convencional na qual também é preciso ser iniciado, seguir regras.

Os grafiteiros, em geral, não gostam do trabalho comercial, afirmam que este serve apenas para conseguir dinheiro para continuar pintando na cidade.

Eu geralmente consigo de trampo comercial, de trabalho comercial, quando eu pinto uma loja, faço um desenho na loja; faço desenho pra uma escola ou uma festa; aí eles pagam e sempre sobra um material. Às vezes eu compro também alguma coisa, mas geralmente sobra de um trabalho comercial. Não é o que eu gosto, mas a gente faz pra conseguir material, conseguir dinheiro (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

Quando eu pergunto se está fácil conseguir trabalho comercial em Florianópolis, Lyn continua dizendo

Mais ou menos, tem que correr atrás, né? Agora a sociedade, de uns quatros anos pra cá, a sociedade ta abrindo a cabeça pra o graffiti. Ta rolando uma consciência do graffiti como arte, moderna (Lyn, entrevista realizada em 04/04/2006).

De modo geral, o trabalho comercial no graffiti, aquele trabalho que é legalizado e pago por um cliente que deseja ter um graffiti em sua propriedade ou é feito como obra artística a ser exposta em galerias, é compreendido pela maioria dos grafiteiros que entrevistei como uma forma de obter dinheiro pelo graffiti para continuar fazendo graffiti e pintando nas ruas. Até certa medida pode ser uma forma de ver seu trabalho reconhecido e

poder viver dele, mas também pode ser uma forma de ver seu trabalho corrompido pela imposição de temas ou formas por parte do comprador.

Entendendo que o graffiti não é um conjunto de técnicas, mas um movimento de intervenção urbana que parte de determinados procedimentos do material utilizado e que é a cidade o suporte da atividade, até que ponto o graffiti ainda é graffiti quando vai para as galerias de arte? As diversas opiniões acerca de vender ou não o trabalho em graffiti, longe de querer afirmar se são certas ou erradas, nos reportam a vários questionamentos. De que modo a apropriação do graffiti pelas galerias e pela clientela que quer um graffiti em sua casa ou estabelecimento, perverte ou corrompe o graffiti? Como uma atividade eminentemente ilegal, das ruas, continua sendo uma forma de transgressão urbana quando modificada por aquele que compra o trabalho e diz como e o que quer? Que escolhe o lugar, delimita o tempo e o espaço? O graffiti se tornará mais um produto à venda nossa sociedade, que tanto privilegia o capital?

A problematização do graffiti comercial refere-se à legitimação de uma forma de graffiti que pode ser reconhecido, aquele que, patrocinado, autorizado, pode embelezar a estrutura urbana. Neste caso o graffiti é compreendido como um conjunto de técnicas que produz um objeto estético, que qualquer um que saiba desenhar bem pode desenvolver seja qual for sua pretensão ou o seu objetivo. Mas o graffiti não é só uma técnica de desenho e sim um movimento de intervenção e transgressão urbana (Ramos, 1994). E, de fato, ao desafiar leis instituídas os grafiteiros possibilitam outras formas de se perceber a cidade, relacionar-se com ela, viver nela, comunicar-se. Mais do que pela mensagem ou imagem, o graffiti se comunica pelo lugar onde se apresenta.

Na galeria, nas lojas, no comércio, como produto a ser vendido ou a favorecer a venda, o graffiti pode ser apenas uma técnica e lá ele pode ensaiar ser arte ou qualquer coisa que o valha. Mas nesse lugar ele resistiria a uma ordem do urbano? Nesse lugar ele seria desterritorialização da linguagem, das formas cristalizadas de dizer, escrever, imaginar na cidade?

O graffiti surge como forma de protesto social, mas, como afirma Schlecht (1995), passa por processo de institucionalização por meio de sua incorporação no discurso midiático. São esses movimentos de institucionalização que estão acontecendo em Florianópolis, nos quais esses mesmos discursos produzem o graffiti como uma maneira de cultura oficial e não como uma prática transgressora. De outra forma, a quem o graffiti deve pedir para aparecer na cidade? Quais são os donos da cidade? Para quem estes

espaços públicos são de fato públicos? É isso que está em discussão e são estas questões que são problematizadas quando se procura regulamentar uma prática historicamente transgressora.

Neste sentido, Japão, ao falar da atividade ilegal no graffiti, igualmente problematiza:

O Bomb também tem a sua ideologia que nem os caras de São Paulo têm aquelas questões de política, vão lá e encaram um murão inteiro, um outdoor. Os caras pagam, então se eu pagar eu posso pintar aqui? Eu não vou pagar, o muro é de todo mundo. Vou chegar aqui e vou pintar.(...) A juventude não tem como se afirmar, chegar no muro pra dizer “eu sou alguém, estou aqui, não sou ninguém invisível”. Chega lá botando o nome pra dizer “estou aqui, não morri ainda. Estou esquecido dentro da sociedade, mas estou aqui”. O cara não tem dinheiro, vai ali na avenida vê todo mundo sexta-feira indo pra festa, curtindo, eu vou ficar em casa, ninguém nunca me vê. No fundo é um lazer. Protesto não consciente, ele nem sabe que está protestando, mas no fundo ele está fazendo isso aí por algum motivo. Ele tá fazendo isso pra demonstrar o que ninguém consegue enxergar. Até hoje eu me sinto bem fazendo pichação, bombardeio. É difícil o cara chegar e largar (Japão, entrevista realizada em 18/01/2007).

Ora, Japão, traz nesta enunciação o que vimos discutindo no decorrer da pesquisa. O graffiti como prática ilegal permite que o sujeito seja reconhecido, torne-se visível no espaço urbano, demarque sua condição de existência. Japão enuncia a atividade como um lazer, mas a insere como uma função social de protesto, protesto de uma juventude que não tem acesso a um conjunto de bens básicos. Protesto de sujeitos que são negados cotidianamente pela cidade e que devolvem sua indignação à cidade por meio da atividade ilegal no graffiti.

Japão também questiona ao direito à cidade, que não é só de quem pode pagar para expor mercadorias, fazer propagandas políticas, mas de todos que vivem nela. Afinal, “o muro é de todo mundo”. Quem é o dono da cidade? Quem tem dinheiro para pagar por espaços? Do Estado e seus governantes que arregimentam os espaços coletivos conforme seus próprios interesses? O graffiti acaba por interferir na propriedade, torna público o privado por meio de suas práticas transgressoras. O que vem acontece gradativamente em Florianópolis assemelha-se a um processo que se pode perceber em muitas outras cidades, a atuação de determinados grupos que reivindicam lugares de expressão em contextos de opressão sógnica, imaginária, afetiva e cultural.

Como toda prática de transgressão, o graffiti sofre pressões marcadas por preconceitos vários, como afirma Lui:

A galera ainda tem bastante preconceito em relação ao graffiti. Acha que é coisa de maloqueiro, maconheiro, de gente que anda de madrugada, toma todas (Lui, entrevista realizada em 07/07/2006).

Não por menos, eu não encontrei nenhuma mulher no graffiti em Florianópolis, como se vê em outras cidades maiores. De certa forma, o tamanho da cidade, os modos como os valores morais tangenciam o contexto urbano interferem na maneira como o graffiti se impõe na cidade. Há de se considerar, também, o fato de o movimento de graffiti ter aparecido em Florianópolis, segundo Japão e Pablo que moram aqui há muitos anos, a partir da década de 90. Contaram-me que foram eles a fazer o primeiro graffiti de Florianópolis, realizado na pista de skate em frente a qual fizemos a entrevista. Na época ainda pertenciam a *crew* OSMTR, e foi depois deste trabalho, feito por volta de 1994, que resolveram largar a pichação e começar a fazer graffiti na cidade. Logo depois apareceram novos graffiti e novas *crews* em Florianópolis³¹.

Lui enuncia como em Florianópolis ainda há muito preconceito em relação ao graffiti, mas acredito que isso ocorre em outros lugares também. Não é só uma questão de preconceito, mas das condições de vida das cidades, suas possibilidades e qualidade de relações que ali se estabelecem, bem como dos modos como o graffiti está se inserindo nestes contextos.

Em relação à definição de um estilo próprio de graffiti em Florianópolis, Ner afirma:

Eu acho que Florianópolis não definiu um estilo ainda não. Não que não definiu, mas muitos que pintam aqui estão numa crescente evolução, definindo um estilo; mas não que esteja diferenciado de outros lugares, não tá ainda. Está o básico ainda, style, nada de diferente. Em São Paulo tem artistas que se diferenciam totalmente de outros escritores. (...) Mas eu acho que Florianópolis tem um potencial muito forte. No máximo uns cinco ou seis anos vai estar bombando, vai tá uma cena bem louca (Ner, entrevista realizada em 04/04/2006).

³¹ Não encontrei outras informações sobre a história do graffiti em Florianópolis. A idéia de construir o site de graffiti surgiu da possibilidade de tentar reconstruir esta história, a partir de informações de outros grafiteiros da cidade. A maioria dos grafiteiros entrevistados não é de Florianópolis e mora aqui há menos de dez anos, portanto, não souberam me contar fatos do movimento de graffiti daqui. Neste intuito, também, foi que Lai e Lui me sugeriram fazer uma entrevista com Japão, grafiteiro mais antigo de Florianópolis conhecido por eles.

Para Ner Florianópolis tem potencial, está em evolução, mas ainda não tem um estilo demarcado de graffiti. Se considerarmos que o graffiti se alimenta dos signos que circulam e atravessam a cidade, das relações que os grafiteiros estabelecem entre si e com esses mesmos contextos, concluiremos que o graffiti de Florianópolis tem, sim, características diferentes dos feitos em outras cidades, por outros grafiteiros. Talvez o que ocorra em Florianópolis seja uma repetição e reprodução de estilos, não de graffitis, de outras cidades. Há criação no graffiti daqui, mais ainda não há um novo que o diferencia do já criado em outras cidades. Em parte porque o graffiti é uma linguagem, como qualquer linguagem, que está o tempo todo em movimento, no movimento, sendo que os grafiteiros estão sempre trocando técnicas, dialogando, aprimorando procedimentos que são compartilhados por meio de revistas e sites nacionais e internacionais. Em parte porque a grande maioria dos grafiteiros de Florianópolis não é daqui, mas veio de outras cidades trazendo de lá estilos convencionados.

A cidade e suas diferentes linguagens está sempre em movimento, os grafiteiros mobilizam, via criação, via estilo, um diálogo da cidade com outras cidades. Reinventam a cidade, criam novos espaços de comunicação e expressão. A cidade para estes sujeitos não é apenas um conjunto de mobiliários, um acimentado que precisa ser preservado. Poderíamos nos perguntar, então, se o branco e cinza das construções urbanas, regulamentadas por projetos urbanísticos que se pautam em uma perspectiva de uso racional e padronizada destes espaços (Harvey, 1992) não se constitui um discurso urbano que acaba por silenciar outras vozes, tudo o que não se pode dizer ali, como se o que a contassem a história da cidade fosse apenas os monumentos públicos, os prédios comerciais, culturais e governamentais.

Dentro disso, o graffiti ou a pichação, como práticas ilegais e não autorizadas, certamente, não satisfazem as exigências necessárias e, portanto, não entram na ordem do discurso e talvez, neste mesmo ponto, é que podemos nos deparar com movimentos de resistência, movimentos que impõe uma estética outra ao urbano. Lá onde se alongam os limites, se abrem as palavras, as imagens, as coisas, os espaços e se inventam as multiplicidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir um trabalho não é de modo algum uma tarefa fácil. Entendo-o como um movimento de superação e resolução de todo um processo de pesquisar, das expectativas engendradas, das conquistas, dos encontros, dos afetos. Um fechamento no qual compõe-se a totalidade de um trabalho realizado, implicado num tempo passado, num tempo presente e num devir. Concluir se apresenta, então, como uma retomada e uma proposição, lançando-me para um não-lugar, um vir a ser pesquisadora outra; um vir a ser do próprio objeto estudado; um vir a ser que se constitui no caminho trilhado e no caminho a ser trilhado por mim, pelos grafiteiros, por outros pesquisadores.

No processo de pesquisar o graffiti, de efetivar encontros com pessoas antes desconhecidas, de embrenhar-me nas contradições do próprio objeto, de rever e me rever nele e com ele, transformei-me como pesquisadora, como pessoa, e, certamente, interferi, direta ou indiretamente, nos modos como os sujeitos pesquisados se compreendem. Pesquisar foi realizar bons encontros que se reportam não somente a um desenvolvimento profissional, mas a transformações pessoais e à produção de algo novo. Pesquisar, assim, configurou-se um processo criativo particular, a partir do qual diversos elementos retirados da experiência de campo foram combinados singularmente, e no qual eu me reflito e me refrato a todo o momento, bem como se refletem e se refratam os grafiteiros e seus discursos, e o movimento do graffiti de que trata a pesquisa.

Por meio dos contatos realizados com os grafiteiros, entrevistas e observações, investiguei o processo criador no graffiti, as relações interpessoais e intergrupais ali envolvidas e, também, as relações deles com a cidade de Florianópolis. Percebi que no graffiti ocorre, de forma bastante peculiar, o estreitamento das relações entre atividade estética, cidade, política e espaço sob a perspectiva de sujeitos que vivem no próprio contexto da intervenção ou que nele se inserem para inscrever-se no diálogo aberto com a cidade. Através das imagens, o graffiti propõe uma outra relação com o entorno urbano, questionando, a partir de um olhar estético, os territórios, as regulamentações do espaço e estrutura da cidade e das imagens que nela circulam, assim como os problemas coletivos subsistentes. Na heterogeneidade dos discursos visuais, no silêncio destas conversas urbanas, o graffiti se faz e se refaz na incerteza da permanência ou do apagamento, na duração do olhar que passa, que imagina, que significa o urbano.

Os sujeitos grafiteiros criam seus graffitis a partir de uma realidade experimentada, retirando da vida, dos contextos diversos, os elementos para a sua criação. Sujeitos constituídos pela e na cidade, atravessados pelas imagens que nela imperam e que se imprimem nos seus imaginários. Ao objetivarem-se na produção de um objeto estético novo, estes sujeitos criam uma outra cidade e se recriam como sujeitos, projetando-os para um futuro diferente. Da realidade vivida à realidade transformada, implica-se um outro olhar sobre o urbano. Olhar criativo, olhar contemplador, que se apropria dos espaços-tempos por meio de uma outra sensibilidade, problematizando-os, questionando-os, experimentando-os, imaginando-os.

Estes sujeitos com seus olhares e criações empreendem-se em um movimento de resistência, opondo-se às formas tão cristalizadas de habitar e significar estes espaços, bem como de se significar neles. Olhares que repousam na contínua possibilidade de enredar o deslocamento, a desfocalização e a marginalização de maneiras ossificadas de olhar o mundo e agir nele, então, olhares estéticos que implicam em uma ética e se fazem atos políticos, a partir dos quais o graffiti se inscreve na história e viabiliza a constituição de novos sujeitos.

O processo de criação no graffiti resulta em diferentes imagens/ signos na cidade e, por conseguinte, diferentes modos de enunciação, de comunicação e de expressão. Processo no qual se verificou uma indissociabilidade entre a atividade criadora e a autocriadora, pois ao mesmo tempo em que cria, o sujeito se faz, na sua práxis e por meio dela, sujeito da história. As imagens criadas não são, portanto, produtos de sujeitos assujeitados, pois esses objetos transformam a realidade na qual são inseridos e os sujeitos se transformam no movimento de criá-los, revelando-se neles e refratando-se ao mesmo tempo.

Pudemos observar que a atividade que realizam é permeada por sentidos singulares que denotam sujeitos que se relacionam com o mundo significativamente, constituindo-se sujeitos possíveis no urbano por meio desses sentidos muitos vezes revisitados. Sentidos construídos pela e nas histórias particulares dos sujeitos investigados. Da pichação-diversão na juventude, na qual vislumbravam maneiras outras de viver no urbano, a partir de contextos, espaços-tempos, específicos, ao graffiti que também é lazer, diversão e meio pelo qual comunicam-se com a cidade, dialogam com a comunidade, buscam reconhecimento social, visibilidade, protestam, reclamam sobre as condições de

vida da população, sentem-se livres para fazerem o que quiserem dos espaços e defendem uma intervenção, para muitos deles, reconhecida como arte.

Comunicam-se e expressam-se pelo conteúdo de suas imagens, mas também pela suas formas e pela própria intervenção no espaço urbano. Intervenções diversas e diversificadas que implicam sentidos intercambiantes a partir dos quais o graffiti é apreendido também pelos sentidos da pichação, pelos modos como, historicamente, essas atividades se constituíram. Por meio de suas falas e práticas, problematizamos as diferenças socialmente construídas entre essas atividades e também as diferenças que esses sujeitos identificam. Para eles, entre graffiti e pichação evidenciam-se diferenças estéticas e diferenças na maneira de apropriação dos espaços urbanos. Diferenças que não suprimem as possibilidades deles mesmos, como grafiteiros, por vezes atuarem como pichadores ou valorizarem a pichação como atividade pela qual podem protestar em relação às dinâmicas sociais entre público e privado. Ademais, entre o autorizado e não autorizado, legal e ilegal, o graffiti e a pichação muitas vezes se assemelham e são compreendidos como práticas marginais, de vandalismo.

Se no graffiti os sujeitos utilizam outros elementos para a elaboração da imagem no espaço, configurando diferenças em relação à pichação, na pichação também ocorrem processos de criação e seus produtos também implicam em uma outra ética-estética no urbano. Conquanto, a prática do graffiti se mescla à pichação e se influencia por ela. Nestas atividades os sujeitos se apreendem outras possibilidades de habitar a cidade, potencializando-os como sujeitos criadores.

O grafiteiro, como um artesão da imagem, faz-se produto de si mesmo e no seu fazer criador engendram-se diferentes vozes, presentes e ausentes, texto de outros grafiteiros como de enunciações diversas que circulam no contexto mais amplo da sociedade. As formas criadas, como um conjunto de signos heterogêneos, constituem-se discursos ideológicos, vivos, que partem dos processos dessas interações, por meio dos quais se registram as contradições e mudanças sociais. Por meio do ato criador, percebeu-se que os grafiteiros se apropriam da realidade, com suas normas e regulamentações, e do sistema da língua que, muitas vezes, para nós apresenta-se imutável, servindo-se deles para inventar uma outra linguagem.

Na criação das letras, por exemplo, verificou-se que os sujeitos modificam a língua, criando novos símbolos, eminentemente urbanos, constituindo uma outra forma de comunicação. Ao modificarem a forma das letras, modificam também seus sentidos para

aqueles que não partilham dos modos de codificação por eles inventados e para si próprios, que reconhecem nessas letras a autoria, denotando-lhes outros sentidos. Contudo, como discursos visuais, as letras e outras imagens podem ser lidas, interpretadas pelos transeuntes, são produtos estéticos que reivindicam relações outras com a cidade. Neste sentido, proponho que se investigue esses diferentes discursos visuais na urbanidade que configuram uma outra cultura visual. Pergunto-me sobre quais os instrumentos que temos, enquanto psicólogos, para analisar estas imagens e quais os que devemos construir para isso. Acostumados com as palavras, com os discursos verbais e signos lingüísticos, precisamos percorrer outros caminhos para compreender a produção de imagens e as imagens que essas mesmas produções mobilizam nos sujeitos que com elas se relacionam.

No criar imagens, sentimentos são superados via síntese em que o sujeito se implica por inteiro. A imaginação se objetiva no graffiti e o corpo do grafiteiro, treinado, construído, transforma-se em suporte para sua atividade. O corpo dança, e nele e por ele desenvolve-se o fazer criador do grafiteiro e são experimentadas as emoções que a própria atividade conclama.

Acontece um trânsito de sentidos entre produzir, construir, gerar, imitar, inventar, repetir. As imagens criadas no graffiti dialogam com outras imagens que circulam nos contextos urbanos e, principalmente, com outros graffitiis. Um diálogo silencioso no íntimo cotidiano que faz com que essas imagens se caracterizem por sua interdiscursividade visual e polifonia. Não obstante, o grafiteiro define um estilo próprio a partir do estilo de seus pares e repete esse estilo para firmar o seu reconhecimento ou o de sua *crew*. Certamente, o processo criativo é alimentado com a prática, mas se faz com a reflexão sobre a ação, com o distanciamento e apropriação do processo, bem como com a comunicação dos resultados, obra objetivada.

A obra criada não é, portanto, fruto da biografia de um sujeito, mas constituída por muitos outros, engendrados no fazer criador de um grafiteiro ou de uma *crew*. Outros ausentes, pois os grafiteiros estão sempre se relacionando com os graffitiis produzidos no mundo inteiro e com os transeuntes da cidade. Outros presentes, uma vez que costumam criar coletivamente seus produtos e, nesta dinâmica, um grafiteiro influencia o outro, participando de seu processo criativo, constituindo-o. Assim sendo, há inúmeras vozes que se implicam no processo criador no graffiti. O movimento do graffiti, amplo, plural, pleno de diversidades, concretiza-se com a atividade criadora de vários sujeitos e várias *crews* e os grafiteiros se apresentam na cidade como tribos urbanas.

Na efemeridade das relações travadas nos contornos urbanos, que do acaso das ruas vão ao ocaso, os grafiteiros estabelecem relações entre si. Pudemos perceber que as *crews* de graffiti possuem uma dinâmica própria, na qual os grafiteiros de uma *crew* criam com outras ou sozinhos, nem sempre estão presentes nos trabalhos realizados todos os membros da *crew*, muitas vezes, o grafiteiro muda de cidade, mas continua assinando o nome de sua *crew* primeira. Enfim, podem atuar sozinhos e denotar uma autoria coletiva no trabalho, ao assinar o nome da *crew* a qual pertencem, sendo que a sua marca é o seu estilo. Podem atuar coletivamente com grafiteiros de outras *crews*, fazendo graffitis separados ou compondo uma totalidade, na qual dão um acabamento que une os trabalhos realizados. Totalidade combinada à priori, quando a *crew* decide por um tema comum e seus integrantes trabalham sobre um graffiti, ou à posteriori, quando ligam as imagens com um mesmo fundo, mesmo quando essas não tratam do mesmo assunto ou se configuram os nomes das *crews*.

Assim como as formas de atuar nos espaços urbanos são voláteis, fluidas e flexíveis, as relações na *crew* e entre *crews* também o são. Não se apresentaram regras explícitas ou rígidas acerca dos modos como ocorrem os contatos entre eles, as combinações para os trabalhos a serem realizados. Podem e não podem ocorrer e os papéis quase sempre são combinados no mesmo dia, em cima da hora, dependendo de razões múltiplas. Como pesquisadora enfrentei diversas dificuldades não para agendar entrevistas, mas, principalmente, para acompanhá-los. Necessitava que me avisassem quando fossem sair para um rolê ou fazer uma produção, porém a característica destes grafiteiros impossibilitava aprofundar a coleta de dados com mais participação nas atividades. Somente uma única vez eu consegui participar de um trabalho combinado, no qual fui avisada com antecedência, a produção no “Valão”. Considero que o fato de eu ser mulher e pesquisadora, ou seja, estar em um outro lugar social, e não ser membro de uma *crew*, não fazer graffitis e não compartilhar da vida daquelas pessoas, também foram aspectos relevantes nestas dificuldades encontradas.

As *crews* de graffiti em Florianópolis são formadas praticamente por homens, não encontrei nenhuma mulher grafiteira para entrevistar, fato que eles acreditam se dar pelo grande preconceito atribuído à atividade pelos moradores da cidade. Estes sujeitos formam suas *crews* a partir de vínculos que constroem entre si, os quais eu não tive tempo, contato suficiente para compartilhar. Por meio desses vínculos, das relações de proximidades, das afinidades com as posturas e atitudes uns dos outros, é que as *crews* são formadas.

O objetivo da *crew* é fazer graffiti, num estilo próprio, que promovam o reconhecimento da mesma e de cada um de seus membros. Estes, por sua vez, participando de um movimento que é muito mais amplo e que não se restringe ao grupo ou à cidade na qual atuam, não se dissolvem no grupo, mas buscam demarcar-se como sujeitos delimitando cada qual um estilo singular. Também na *crew* cada grafiteiro tem direito à voz, a colocar suas próprias impressões, a se posicionar individualmente frente aos demais integrantes, pois as possíveis posições de destaque não são hierarquicamente valorizadas no constante às ações a serem realizadas.

As *crews* entre si também estabelecem relações de proximidade, de ajuda, de trocas. Relações amigáveis que se inscrevem no processo criador de cada grafiteiro ou *crew*. Processo que pode ser coletivo, como vimos, nos quais participam grafiteiros de diferentes *crews*, ou processos que seriam mais grupais, nos quais os membros da *crew* interagem na produção de um graffiti comum. Por vezes, processos criativos que são coletivos, pois há vários grafiteiros, mas no qual uma *crew* pode estar atuando conjuntamente ali e ali configurando um processo de criação grupal.

Tendo em vista a complexidade destas relações e da forma particular como elas se dão no espaço urbano, cabe perguntar se as teorias de grupo as quais dispomos são suficientes para explicar ou compreender essas novas formações grupais que estão atuando na cidade. Se são tribos urbanas, elas também configuram no seu interior grupos nos quais há objetivos comuns partilhados, relações afetivas, e, até onde pude observar, unidade de ações. Porém, a volaticidade de suas práticas, as composições múltiplas que se fazem e se desfazem a cada criação, as vinculações com *crews* primeiras que permanecem, nos levam a colocar esta questão.

Ao atuarem coletivamente, em *crews* ou sozinhos, os grafiteiros usam e abusam dos espaços urbanos, por eles apreendidos para além de suas características físicas. Os espaços são qualificados, significados, e configuram-se como materiais no processo criador do grafiteiro. Espaços que se tornam territórios de alguns grafiteiros que demarcam ali a sua existência e a sua singularidade. Por meio da apropriação dos espaços urbanos, das problematizações que engendra quanto às suas regulamentações, estrutura e sentidos, o graffiti contrapõe-se a uma ordem hegemônica que dita como e quem deve ali se comunicar e se expressar e interditando àqueles que, de um outro lugar, precisam criar ilegalmente espaços para esses fins.

Neste sentido, percebemos que ocorre em Florianópolis como em outras cidades um movimento de apropriação do graffiti por parte da sociedade, que, interessada em ter graffiti em suas propriedades, financia a atividade e transformando o graffiti em um produto comercial. Bem vimos que a maioria dos grafiteiros investigados não gosta do trabalho comercial, servindo-se dele para fomentar seus trabalhos na rua. Acredito que o trabalho comercial, até certo ponto, interfere na atividade de graffiti, originariamente marginal e transgressora, ao instituir espaços, temas e interferir no processo criador do grafiteiro.

No entanto, com o ensejo de compreender os modos como o graffiti vem se inserindo significativamente no contexto urbano de Florianópolis, interessei-me por saber o que caracteriza o graffiti dessa cidade. De maneira geral, os grafiteiros entendem que uma característica do graffiti daqui é o fato de ele ser um movimento iniciante, que está, aos poucos, galgando espaços, demarcando territórios, ou como diria um dos entrevistados, “evoluindo”. Segundo os grafiteiros, podemos dizer que há novos produtos de graffiti em Florianópolis, mas não um estilo que diferencie as produções desta cidade das demais, encontradas em outros lugares. O movimento de graffiti parece se alimentar do tamanho da cidade e das relações ali estabelecidas. Pergunto-me como se desenvolverá o graffiti em Florianópolis nos próximos anos? Será que encontraremos um centro da cidade semelhante ao centro de São Paulo, por exemplo, onde proliferam imagens de graffiti e pichação por todos os lados e avessos? Não observamos isso ainda em Florianópolis, mas entendo que o movimento de graffiti na cidade não pára. Se está caminhando a passos lentos, como disse um dos grafiteiros, continua resgatando espaços para intervenção estética e criadora. Outras pesquisas serão necessárias para compreender este movimento que está ainda em seu início aqui, configurando um processo inacabado e irresoluto de recriação da/ na cidade.

Pergunto-me, também, quais as relações que os transeuntes da cidade de Florianópolis estabelecem com esses graffitis. Como os significam? Estabelecem com eles relações estéticas? Pergunta que se estende a outras cidades e que decorre na necessidade de outras pesquisas, pesquisas que busquem pelos diversos processos criativos engendrados nos contextos urbanos. Que se perguntem, também, pelos diversos movimentos de resistência que se instituem na cidade e que promovem a invenção de novas cidades, espaços-tempos de/para pessoas engajadas na mudança de uma ordem social que, muitas vezes não se pauta em relações de solidariedade de uns com os outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abramo, H. W. (1994). *Cenas juvenis; punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Página Aberta/ANPOCS.

Adams, K. L., & Winter, A. (1997). Gang graffiti as a discourse genre. *Journal of Sociolinguistics*: 1/ 3, p.337-360.

Alves, A. J. (1991). O planejamento de pesquisas qualitativas em educação. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n.77, p.53-61.

Amorim, M. (2002). Vozes e silêncio no texto de pesquisa em ciências humanas. *Cadernos de Pesquisa*, n.16, p.7-19.

Aronovich, I. (2005). Pichação. In T. Manco; L. Art, & C. Neelson (Orgs.). *Graffiti brasil*. Londres: Thames & Hudson.

Bakhtin, M. (1988). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC e Fundação para o Desenvolvimento da UNESP.

Bakhtin, M. (1990). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC.

Bakhtin, M. (2003). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

Benjamin, W. (1996) *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política* (6.ed.). São Paulo: Brasiliense.

Brait, B., & Melo, R. (2005). Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação. In B. Brait. (Org.). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto.

Bueno, M. L. (1999). *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas-SP: FAPESP, editora da UNICAMP.

- Calvino, I. (2006). *As cidades invisíveis*. (2ed). São Paulo: Companhia das Letras.
- Canclini, N. G. (1998). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. (2 ed). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Cardoso, R. C. L. (1986). Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In R. C. L. Cardoso (Org). *A aventura antropológica: teoria e pesquisa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Chauí, M. H. (2000). *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática.
- Cresswell, T. (1992). The crucial 'where' of graffiti: a geographical analysis of reactions to graffiti in New York. *Environment and Planning D: Society and Space*: 10, p. 329-344.
- Dayrell, J. (2002). O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*, v. 2, n.1, p. 117-136.
- Dostoievski, F. (2000). *Memórias do subsolo*. (3ed). São Paulo: Editora 34.
- Fonseca, C. (1999). Quando cada caso não é um caso. Pesquisa etnográfica e educação. *Revista Brasileira de Educação*, n.10, p.58-77.
- Foucault, M. (2004). *Microfísica do poder*. (19ed). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Freitas, M. T. A. (2003). A perspectiva sócio-histórica: uma visão humana da construção do conhecimento. In M. T. A. Freitas, S. Jobim e Souza, & S. Kramer.(Orgs). *Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez.
- Funari, P. P. A. (1986). Cultura (s) dominante (s) e cultura (s) subalterna (s) em Pompéia: do vertical da cidade ao horizonte do possível. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.7, n.13, set.86/fev.87.

Funari, P. P. A. (1999). Aspectos da cultura popular antiga: apresentação, tradução e discussão de alguns graffitiis pompeianos. *Revista Estudos de História*, Franca, UNESP, v. 4, n.1/2, p. 143-150.

Gitahy, C. (1999). *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense.

Góes, M. C. R. (1993) Os modos de participação do outro nos processos de significação do sujeito. *Temas em Psicologia*, n.1, p.1-5.

Harvey, D. (1992). *Condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens das mudanças culturais. (5ed). São Paulo: Loyola.

Hume, D. (1996). *Do padrão do gosto*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural.

Jameson, F. (1996). *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática.

Lane, S. T. M. (1984). O processo grupal. In S. T. M. Lane, & W. Codo. (Orgs.). *Psicologia social*: o homem em movimento. São Paulo: Brasiliense.

Lapassade, G. (1983). *Grupos, organizações e instituições*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Lara, A. H. (1996). *Grafite: arte urbana em movimento*. Dissertação de Mestrado não-publicada. Escola de Comunicação e Artes de São Paulo.

Lefévre, H. (2004). *O fenômeno urbano*. São Paulo: Documentos.

Lodi, M. I. (2003). *A escrita das ruas e o poder público no projeto Guernica de Belo Horizonte*. Dissertação de Mestrado não-publicada. Pós-graduação em Ciências sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Maffesoli, M. (2000). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. São Paulo: Forense Universitária.

Maffesoli, M. (2005). *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulina.

Magnani, J. G. C. (1996). Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In J.G.C. Magnani, & Torres (Orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP, p.12-53.

Maheirie, K. (2002). Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. *Revista Interações*, v.13, n.7, p.31-44.

Maheirie, K. (2003). Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, v.8, n.2, p.147-153.

Maia, J., & Krapp, J. (2005). Comunicação e comunidade: novas perspectivas das sociabilidades urbanas. In F. Freitas & R. Nacif. (Orgs.). *Destinos da cidade: comunicação, arte e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ.

Manco, T, Art, L, & Neelson, C. (2005). *Graffiti brasil*. Londres: Thames & Hudson.

Martin-Baró, I. (1989). Sistema, grupo y poder. *Psicología Social desde centroamérica II. Colección de Textos Universitarios*, 10. San Salvador: UCA.

Martins, S. T. F. (2003). Processo grupal e a questão de poder em Martin-Baró. *Psicologia e Sociedade*, v., n.1, p.201-217.

Molin, F. D., Kreutz, J. R., & Dornelles, J. L.(2003). Corpolumetepoiesis: o vivo a se pesquisado. In T. M. G. Fonseca, & P. G. Kirst (Orgs.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: editora da UFRGS.

Molon, S. I. (2003). *Subjetividade e constituição dos sujeitos em Vygotsky*. Rio de Janeiro: Vozes.

Montero, G. C., Pino, A. R., Thomas, M.C., & Estevéz, P. R. (1987). *La educacion estética del hombre nuevo*. Cuba-Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Moura, F. T. C. (1990). *Estilhaços de linguagem nos muros da cidade*. Dissertação de Mestrado não-publicada. Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Pontifícia Católica do Rio de Janeiro.

Nandrea, L. (1999). Reflections. “Graffiti taught me everything I know about space: urban fronts and borders. *Antipole*: 31:1, p. 110-116.

Oblabuénaga, J. I. R. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidade de Deusto.

Oliveira, L. (1999). “A injustiça de Cingapura” na “Casa de Tobias”. Opinião de alunos de Direito do Recife sobre a pena de açoite para pichadores. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.14, n.40, p.53-61.

Oliveira, R. C. (2000). *O trabalho do antropólogo*. (2ed). São Paulo, editora da UNESP.

Orlandi, E. P. (2004). *Cidades dos sentidos*. Campinas-SP: Pontes.

Peixoto, N. B. (Org.). (2002). *Intervenções urbanas: arte/cidade*. São Paulo: Editora SENAC.

Peixoto, N. B. (2003). O olhar estrangeiro. In A. Novaes et al. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pelbart, P. P. (2003). *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras.

Peres, J. J. J. (2002). *Arte, psicología y educación*. Madrid: Machado Libros.

Pino, A. L. B. (1993). Processos de significação e constituição dos sujeitos. *Temas em Psicologia*, n.1, p.17-23.

Pino, A. L. B. (1995). Semiótica e cognição na perspectiva histórico-cultural. *Temas em Psicologia*, n.2, p.31-39.

Pino, A. L. B. (2000). O social e o cultural na obra de Vigotski. *Educação e Sociedade*, Campinas, v.21, n.71, p. 45-78.

Powers, L. A. (1996). Whatever happened to the graffiti art movement? *Journal of Popular Culture*, v. 14, p. 137-142.

Ramos, C. M. A. (1994). *Grafite, pichação & Cia*. São Paulo: Annablume.

Rocha-Coutinho, M. L. (1998). A análise de discurso em Psicologia: algumas questões, problemas e limites. In L. Souza, M. F. Quintal, & M. M. P. Rodrigues (Orgs). *Psicologia: reflexões (im)pertinentes*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Santa' Anna, D. B. (2004). Vertigens do corpo e da clínica. In T. M. G. Fonseca & S. Engelman. (Orgs.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: editora da UFRGS.

Santaella, M. L. (1980). *Produção de Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Cortez.

Santos, M (1996). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC.

Sartre, J. P. (2002). *Crítica da razão dialética*. Rio de Janeiro: Editora Op&a.

Sawaia, B. B. (1999). Comunidade como ética e estética da existência. Uma reflexão mediada pelo conceito de identidade. *Psykhé*, v.8, n.1, p.19-25.

Spinoza, B. (1979). *Obras completas: Ética III*. Coleção os pensadores. São Paulo: Abril Cultural.

Sposito, M. P. (2001). Um breve balanço da pesquisa sobre violência escolar no Brasil. *Educação e Pesquisa*, v.27, n.1, p.87-103.

Schlecht, N. E. (1995). Resistance and appropriation in Brazil: how the media and “official culture” institutionalized Paulo’ s grafite. *Studies in Latin American Popular Culture*: 14, p. 147-170.

Silva, I. J. O. (2001). *Criptografias dos desejos*. Dissertação de Mestrado não-publicada. Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Pontifícia Católica de São Paulo.

Smolka, A. L (1993). Construção de conhecimentos e produção de sentido: significação e processos dialógicos. *Temas em Psicologia*, n.1, p.7-15.

Teixeira, R. P. (1990). *Musa Latrinalis*: diferenças sexuais em grafites de banheiro. Dissertação de Mestrado não-publicada. Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de São Paulo.

Teixeira, R. P. & Otta, E. (1998). Grafitos de banheiro: um estudo de diferenças de gênero. *Estudos de Psicologia* (Natal), v.3, n.2, p.229-250.

Tessler, E. (2003). O esquecimento doeu – ver e rever o tempo. In T. M. G. Fonseca, & P. G. Kirst (Orgs.). *Cartografias e devires*: a construção do presente. Porto Alegre: editora da UFRGS.

Traverso-Yépez, M. (1999). Os discursos e a dimensão simbólica: uma forma de abordagem à Psicologia Social. *Estudos de Psicologia*, v. 4, n.1, p. 39-59.

Valsiner, J., & Van Der Ver, R. (1996). *Vygotsky*: uma síntese. São Paulo: Loyola/Unimarco.

Vásquez, A. S. (1980). *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Vásquez, A. S. (1999). *Convite á estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Velho, G. (1978). Observando o familiar. In E. O. Nunes (Org). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar.

Velho, G. (1980). *O desafio da cidade: novas perspectivas da antropologia brasileira. Contribuições em desenvolvimento urbano 2*. Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda.

Vianna, H. (1997). *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: editora da UFRJ.

Vigotski, L. S. (1997). *Obras escogidas I: problemas teóricos y metodológicos dela Psicología*. Madrid: Visor Distribuciones.

Vigotski, L. S. (1998). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal.

Vigotski, L. S. (2000a). *Obras escogidas III: problemas del desarrollo de la psique*. Madrid: Visor Distribuciones.

Vigotski, L. S. (2000b). Lev S. Vigotski: manuscrito de 1929. *Educação e Sociedade*, Campinas, v.21, n.71, p. 21-44.

Vigotski, L. S. (2001a). *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Vigostki, L. S. (2001b). *Psicologia pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes.

Zanella, A. V., Balbinot, G., & Pereira, R. S. (2000). Re-criar a (na) renda de bilro: analisando a nova trama tecida. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, v.13, n.3, p.339-347.

Zanella, A. V. (2004a). Atividade, significação e constituição dos sujeitos: considerações à luz da Psicologia Histórico-Cultural. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v.9, n.1, p.127-135.

Zanella, A. V. (2004 b). Atividade criadora, produção de conhecimentos e formação de pesquisadores: algumas reflexões. *Psicologia e Sociedade*, v. 16, n.1, p.135-145.

Zanella, A. V. (2005). Sujeito e alteridade: reflexões a partir da psicologia histórico-cultural. *Psicologia e Sociedade*, v.17, n.2, p.99-104.

ANEXOS

Anexo I: Roteiro de entrevista

Anexo II: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

ANEXO I: ROTEIRO DE ENTREVISTA

Nome:

Idade:

Profissão:

Escolaridade:

- Você é de Florianópolis? De onde você veio? Há quanto anos mora nesta cidade?
- Como, onde e com quem você começou a grafitar?
- Há quanto tempo grafita em Florianópolis?
- Como é fazer graffiti para você?
- Há diferença entre graffiti e pichação? O que caracteriza estas atividades?
- Você faz pichação? Como é?
- Que tipos de graffiti você gosta de fazer?
- Quais as técnicas que utiliza?
- onde você costuma grafitar em Florianópolis?
- Como escolhe os espaços para grafitar na cidade?
- O que busca ao grafitar nestes espaços?
- Como escolhe os temas do graffiti?
- Você pertence a alguma *crew*? Conte-me como ela surgiu ou como você entrou nela.
- Como vocês se encontram?
- Conte-me como vocês grafitam juntos.
- Como é a relação entre os membros da *crew*?
- E entre as *crews*?
- Como são as saídas para grafitar? O que costumam fazer antes?
- Conte-me como é grafitar em Florianópolis e como as pessoas recebem os graffiti.

ANEXO II: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Psicologia

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pelo presente Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, declaro que fui informado(a), a respeito do objetivo geral da pesquisa intitulada **“INVENTI (CIDADE): OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO GRAFFITI”**, que é o de investigar como ocorrem os processos de criação no graffiti urbano de Florianópolis. Fui igualmente informado(a) que minha participação nesta pesquisa será realizada através observações que serão anotadas em diário de campo, entrevistas gravadas, filmagens e fotografias. Estou também ciente:

- De que existem duas pesquisadoras responsáveis por esta investigação: Janaina Rocha Furtado como pesquisadora principal e a professora Doutora Andréa Vieira Zanella como orientadora do projeto de pesquisa e pesquisadora responsável;
- De que será garantido o direito de sigilo de meu nome ou de meu(s) dependente(s), sendo que em nenhum momento, nem em materiais publicados ou na apresentação oral desta pesquisa, tais identidades serão reveladas, se assim eu desejar;
- De que não existe nenhum risco potencial para mim ou dependente(s);
- De que se eu tiver alguma dúvida em relação ao estudo, como questões de procedimentos, riscos, benefícios ou qualquer pergunta, eu tenho direito de obter respostas;
- De que não há obrigatoriedade de participar desta investigação e mesmo depois de iniciada posso desistir sem ser penalizado (a) de forma alguma. E que caso isso ocorra serei consultado (a) quanto à utilização do material coletado até o momento a meu respeito ou dependente(s);
- De que os benefícios recebidos serão em termos de produção de conhecimentos acerca dos processos de criação no graffiti e suas implicações nos contextos urbanos em que intervêm;
- De meu direito de acesso às informações coletadas e aos resultados obtidos;

▪ De minha responsabilidade em não falsear as informações e de meu compromisso com o sigilo das informações coletadas nesta investigação;

▪ Sendo minha participação totalmente voluntária, estou ciente de que durante ou após esta investigação, não terei direito a nenhum tipo de remuneração ou outros benefícios, bem como não terei nenhum tipo de despesas ou prejuízos de qualquer outra ordem.

Estando ciente, concordo em participar deste estudo.

Local e data: _____

Assinatura do participante: _____

Assinatura da pesquisadora: _____

Quanto à utilização de meu nome e minha imagem para fins acadêmicos:

() autorizo

() não autorizo

Endereços para contato:

Pesquisadora principal: Janaina Rocha Furtado

Fone: (48) 3238-1345

E-mail: janarf1@yahoo.com.br

Pesquisadora Responsável: Andréa Vieira Zanella

Endereço: Departamento de Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Santa Catarina - Campus Universitário – Trindade - CEP:
88040-970

Fone: (48) 3331-8566

E-mail: azanella@cfh.ufsc.br